



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>



Informazioni su questo libro

Si tratta della copia digitale di un libro che per generazioni è stato conservata negli scaffali di una biblioteca prima di essere digitalizzato da Google nell'ambito del progetto volto a rendere disponibili online i libri di tutto il mondo.

Ha sopravvissuto abbastanza per non essere più protetto dai diritti di copyright e diventare di pubblico dominio. Un libro di pubblico dominio è un libro che non è mai stato protetto dal copyright o i cui termini legali di copyright sono scaduti. La classificazione di un libro come di pubblico dominio può variare da paese a paese. I libri di pubblico dominio sono l'anello di congiunzione con il passato, rappresentano un patrimonio storico, culturale e di conoscenza spesso difficile da scoprire.

Commenti, note e altre annotazioni a margine presenti nel volume originale compariranno in questo file, come testimonianza del lungo viaggio percorso dal libro, dall'editore originale alla biblioteca, per giungere fino a te.

Linee guide per l'utilizzo

Google è orgoglioso di essere il partner delle biblioteche per digitalizzare i materiali di pubblico dominio e renderli universalmente disponibili. I libri di pubblico dominio appartengono al pubblico e noi ne siamo solamente i custodi. Tuttavia questo lavoro è oneroso, pertanto, per poter continuare ad offrire questo servizio abbiamo preso alcune iniziative per impedire l'utilizzo illecito da parte di soggetti commerciali, compresa l'imposizione di restrizioni sull'invio di query automatizzate.

Inoltre ti chiediamo di:

- + *Non fare un uso commerciale di questi file* Abbiamo concepito Google Ricerca Libri per l'uso da parte dei singoli utenti privati e ti chiediamo di utilizzare questi file per uso personale e non a fini commerciali.
- + *Non inviare query automatizzate* Non inviare a Google query automatizzate di alcun tipo. Se stai effettuando delle ricerche nel campo della traduzione automatica, del riconoscimento ottico dei caratteri (OCR) o in altri campi dove necessiti di utilizzare grandi quantità di testo, ti invitiamo a contattarci. Incoraggiamo l'uso dei materiali di pubblico dominio per questi scopi e potremmo esserti di aiuto.
- + *Conserva la filigrana* La "filigrana" (watermark) di Google che compare in ciascun file è essenziale per informare gli utenti su questo progetto e aiutarli a trovare materiali aggiuntivi tramite Google Ricerca Libri. Non rimuoverla.
- + *Fanne un uso legale* Indipendentemente dall'utilizzo che ne farai, ricordati che è tua responsabilità accertarti di farne un uso legale. Non dare per scontato che, poiché un libro è di pubblico dominio per gli utenti degli Stati Uniti, sia di pubblico dominio anche per gli utenti di altri paesi. I criteri che stabiliscono se un libro è protetto da copyright variano da Paese a Paese e non possiamo offrire indicazioni se un determinato uso del libro è consentito. Non dare per scontato che poiché un libro compare in Google Ricerca Libri ciò significhi che può essere utilizzato in qualsiasi modo e in qualsiasi Paese del mondo. Le sanzioni per le violazioni del copyright possono essere molto severe.

Informazioni su Google Ricerca Libri

La missione di Google è organizzare le informazioni a livello mondiale e renderle universalmente accessibili e fruibili. Google Ricerca Libri aiuta i lettori a scoprire i libri di tutto il mondo e consente ad autori ed editori di raggiungere un pubblico più ampio. Puoi effettuare una ricerca sul Web nell'intero testo di questo libro da <http://books.google.com>

SILAS WRIGHT DUNNING
BEQUEST
UNIVERSITY OF MICHIGAN
GENERAL LIBRARY

rivista Musicale Italiana.

Volume XV. — Anno 1908.

FRATELLI BOCCA EDITORI
TORINO

MILANO — ROMA

Rappresentanti generali per la Germania e l'Austria-Ungheria

BRITKOPF & HÄTEL — LEIPZIG.

1908

PROPRIETÀ LETTERARIA

TORINO — STABILIMENTO TIPOGRAFICO VINCENZO BONA.

General Library
Quinn & Quinn
Liberna
8-16-49
66 338

Transf:
NUE
7-31-67

INDICE DEL VOLUME XV

MEMORIE

BRENET (M.) — Essai sur les origines de la musique descriptive	Pag.	457, 671
CAMETTI (A.) — Girolamo Frescobaldi in Roma	,	701
CHECCACCI (G. F.) — Musica dell' Hindustan	, 1,295,519,655	
CHILESOTTI (O.) — Sull'arte greca. Appunti	,	306
— Il primo libro di liuto di Vincenzo Galilei	,	753
KLING (H.) — Beethoven et le Baron de Trémont	,	275
PIOVANO (F.) — Baldassare Galuppi. Note bio-bibliografiche	,	233
PROD'HOMME (J. G.) — L'héritage de Sacchini	,	23
SEGNITZ (E.) — La musica nel romanticismo tedesco	,	500
TEBALDINI (G.) — L'anima musicale di Venezia	,	42
WAGNER (R.) — Il pubblico nel tempo e nello spazio	,	488

ARTE CONTEMPORANEA

BERRUETA (J. D.) — Rigenerazione della gamma dei suoni	,	538
FRASSINESI (E.) — Wilhelmj Augusto	,	759
MONICI (A.) — Proposta di modificazioni nell'insegnamento del piano	,	130
MUGELLINI (B.) — Nuovi sistemi fondamentali nella tecnica del pianista	,	140
PIZZETTI (I.) — " <i>Ariane et Barbebleue</i> "	,	73
— " <i>Pelléas et Mélisande</i> "	,	350

SINCERO (D.) — Il <i>ripieno</i> nell'organo	Pag.	554
SOMIGLI (C.) — Giulio Stockhausen e la scuola del canto artistico	, 113, 330, 563, 779	
TABANELLI (N.) — La musica nel progetto di riforma della legge sui diritti di autore	, 309	
TORREFRANCA (F.) — Lettera da Monaco	, 160	

VARIETÀ

BECKMESSER — La giocondità della critica	, 364
LA TORRE (F.) — Degli effetti patologici della musica	, 170
— Degli effetti terapeutici della musica	, 367, 592
MERLINUS COCCAIUS — L'onestà di un conferenziere	, 816
TORREFRANCA (F.) — Il futuro genio della critica musicale italiana	, 401

Recensioni:

Storia — 201, 411, 624, 822.
 Critica — 203, 418, 637, 831.
 Estetica — 207, 420, 832.
 Opere teoriche — 208, 422, 832.
 Strumentazione — 210, 425, 835.
 Ricerche scientifiche — 212, 427, 639, 835.
 Musica sacra — 428, 836.
 Wagneriana — 213, 432, 639, 839.
 Musica — 433, 839.
 Varia — 214, 434, 640, 840.

Spoglio dei Periodici — 217, 438, 641, 843.

Notizie — 225, 445, 646, 847.

Elenco dei Libri — 228, 451, 651, 852.

Elenco della Musica — 231, 454, 654, 854.

Indice delle Opere recensite — 855.

Indice alfabetico — 858.

✧ MEMORIE ✧

Musica dell'Hindustan.

I.

Cenni preliminari.

Generalmente si ha qui in Italia una ben pallida idea della musica dell'Hindustan. L'argomento è stato trattato da varii orientalisti stranieri, come: N. Captain, A. Willard, Sir William Jones, Sir W. Ouseley, J. D. Paterson, Francis Fowke, Francis Gladwin, William C. Stafford, J. Nathan, Col. French ed altri, ma i loro lavori sono così poco conosciuti in Italia che si può, senza tema di errare, asserire che la musica dell'Hindustan è sconosciuta fra noi. Quel poco che se ne conosce è stato generalmente appreso dai varii *touristes* che di quando in quando hanno spinto le loro visite fino alle rive del Gange, ma le loro impressioni sono tutt'altro che favorevoli. Essi raccontano che la musica dell'Hindustan non è che un assordante rumore d'istrumenti primitivi e non produce che una orribile cacofonia. Niente di più sbagliato. Ora io faccio questa osservazione: È generalmente ammesso che l'Italia sia la culla della musica, ma se uno straniero venuto per poco tempo nel nostro paese, limitasse le sue osservazioni alla musica degli organetisti o di altri suonatori ambulanti, e poi, ritornato in patria, avesse la pretesa di dare il suo giudizio sulla musica italiana, temo che tale sua opinione sarebbe tutt'altro che favorevole al nostro valore musicale, ma sarebbe al medesimo tempo avventata ed inesatta. Lo

stesso accade in India. La maggior parte degli Europei che la visitano non hanno nè tempo, nè volontà da dedicare allo studio di questa scienza affascinante, ma pure avventano, con leggerezza grandissima, la loro opinione sulla stessa.

L'autore di questo piccolo lavoro è stato per ben 18 anni in mezzo agli Hindu e, da prima per curiosità e poi con vero interesse, ha cercato di conoscere qualcosa della loro musica e può assicurare che essa riesce, allo studioso, interessantissima.

Sangita. — La musica in generale, in Hindustano, si chiama *Sangita*. Questa parola deriva dal sanscrito e significa l'unione di tre cose: *Gita* (canto), *Vadia* (percussione) e *Nrita* (ballo). La musica vocale ed instrumentale si chiama: *Sangita Shastra* e vien divisa in due parti: *Aupattica*, cioè teorica, e *Kriyasidaha*, pratica.

Vi sono due specie di *Sangita*: il *Marga Sangita* ed il *Desi Sangita*. Il primo tratta della musica classica, cioè quella inventata dai *Riscis* e dai *Gandharvas* — musicisti del Paradiso d'Indra — ed esistente fra gli Ariani, la seconda comprende tutti gli altri stili di musica.

Il *Marga Sangita* è — secondo gli Hindu — di origine divina, come spiegherò nel successivo paragrafo, mentre il *Desi Sangita* è una derivazione del precedente ed è subordinato alle maniere, abitudini e caratteristiche del popolo.

La musica è di origine divina. — L'India è un paese di tradizioni antichissime. M. Bailly suppone che gli Hindu conoscessero perfino l'astronomia oltre 3000 avanti Cristo. Non so se tale asserzione possa esser del tutto giusta, ma è certo che l'India possiede un passato glorioso, secondo a nessun'altra nazione, e ne fan fede i ricordi storici ed i monumenti meravigliosi che tutt'ora vi si ammirano.

Nella letteratura degli Hindu tutta la natura vien rappresentata come cosa animata, e viene, anzi, personificata. Essi dicono che le Arti Belle sono di origine divina e che tutta la scienza umana deriva dai *Vedas*. Infatti non vi è umana invenzione che possa scuoterli o sorprenderli. Tutto, secondo loro, è già stato preveduto nei *Vedas*. Anzi, essi dicono, vi fu un tempo in cui l'uomo era di ora assai più avanzato e perfezionato, ma, per volontà divina, venne la

decadenza e tutto rovinò e si perdè. Il mondo però sta ora nuovamente avanzando per la incrollabile legge della evoluzione, fondamento delle religioni Brahmana e Buddista, e, non essendoci limite alla potenza della mente umana, i *Guru Hindu* (asceti che coltivano le scienze) assicurano prossima un'êra in cui l'uomo perverrà ad insperata perfezione morale e materiale. Chiedo venia per la breve digressione.

Fra i *Vedas* merita particolare distinzione il *Samaveda*, il quale non viene letto ma cantato e colui che lo canta si chiama *Samaga*. Da questo *Samaveda* — secondo quanto dicono gli antichi scrittori sanscrita — fu derivato l'*Upaveda*, libro dei *Gandharvas* — il quale è attribuito direttamente a *Chrisna*, il *Supremo potere preservatore*; cosicchè l'affascinante arte della musica fu comunicata agli uomini da *Brahama* e da *Saresvati*, di lui moglie — o, veramente, l'*attivo potere di Brahama* — dea della poesia. Al loro figlio *Narad* viene attribuita l'invenzione del *Vina*, il quale è il più antico strumento musicale indiano che si conosca e, cosa strana, è ancora il più perfetto. Nei sacri *Shastras* tale strumento viene chiamato *Cacciapi* ed anche *Testudo*, e più appresso ne darò un'ampia descrizione.

La musica Hindu data dall'età Vedica. — La musica nei tempi remotissimi fu coltivata dai *Riscis* e dai *Gandharvas*, i quali la perfezionarono moltissimo. L'*Upaveda*, libro dei *Gandharvas* è — come ho detto — una derivazione del *Samaveda* e questo prova che la musica dell'Hindu data sino dai primordii della Storia, cioè dall'*Età Vedica*.

Antichi compositori. — I più celebri fra gli antichi musicisti Hindu sono *Narada*, *Tambaru*, *Haku* e *Bharat*. Quest'ultimo, vissuto molti secoli prima dell'êra cristiana, fu il primo che introdusse il *Natac*, che è un dramma con canzoni e ballabili, ed è anche l'autore di un sistema musicale che tutt'ora conserva il di lui nome.

Costumi Hindu. — Il popolo Hindu è conservatore per eccellenza. Ebbe giorni di grande splendore e segnò pagine brillantissime nella storia, ma dacchè cominciò la decadenza che inesorabile è continuata fino all'epoca presente, sembra che la mente dei poveri Hindu siasi oscurata al punto da non permettere loro neppure un lieve tentativo di progresso. Nelle loro abitudini famigliari, nei loro usi e costumi e nel loro pensiero essi sono oggigiorno proprio gli stessi come i loro

antenati di 3000 anni fa. Gli Hindu — come è noto — sono divisi in « caste »: ogni gradazione sociale forma come un gruppo a parte, e nessuno da una « casta » può in alcun modo passare ad un'altra; cosicchè si hanno intiere generazioni di preti, di soldati, di commercianti, di agricoltori, di servi, ecc.

In questo stato di cose è evidente che, in assenza del progresso intellettuale, le arti belle sieno rimaste per secoli come immerse in sonno profondo, e la musica sia oggi quasi la stessa di come lo era all'epoca Ariana. Però, sebbene non abbia progredito, essa rimane pur sempre un ricordo glorioso e superbo di un'epoca perduta. Gli antichi canti greci e romani, di poi le canzoni bizantine, la liturgia ortodossa e, finalmente, le cantilene gregoriane che tutt'ora vengono cantate nelle nostre chiese, hanno per pietra fondamentale il ritmo della musica Ariana, la quale dall'India passò nella Persia, e quindi nella Grecia ed in Europa. Oltre a ciò la religione istessa non ha mai permesso loro di alterare benchè minimamente le loro nozioni e tradizioni musicali.

Leggi Egizie. — Tale restrizione si nota anche in Egitto. Secondo Platone (*Legislazione*, 2° Dialogo) gli Egizii dovevano, per legge, attenersi esclusivamente a quelle melodie che chiamavano *I poemi di Isis*, le quali non potevano in alcun modo essere alterate o modificate. I legislatori Egizii decretarono che queste melodie dovevano essere eseguite nei templi tal quali esse erano, e che sarebbe stata un'empietà l'apportarci il benchè minimo cambiamento. Anzi essi proibirono altresì di creare nuove melodie, o di trasportare in Egitto melodie di altri paesi. Tale legge vien considerata da Platone giustissima perchè, secondo il grande filosofo, la musica, se distolta dalla sua missione divina, facilmente diviene un mezzo per incoraggiare la licenza e provocare la corruzione dei costumi.

Gli antichi canti Hindu sono l'apice della perfezione. — Quando ho detto che la musica dell'Hindustan è oggi all'incirca come era all'epoca Ariana non ho espresso chiaramente il mio pensiero. La musica Hindu non è, purtroppo, oggi che una pallida idea di quello che fu nel suo glorioso passato, ma ho inteso dire che in tutti questi secoli nessuno ha mai cercato apportarvi alcuna innovazione o miglioramento. Ciò non era possibile per le restrizioni religiose di cui ho parlato e poi anche perchè effettivamente, secondo lo

spirito della popolazione, la loro musica non è suscettibile di miglioramento. Essi considerano i loro canti sacri che chiamano *Raga* e *Raghine* — di cui parlerò diffusamente più appresso — come l'apice della perfezione musicale e, come tale, incompatibile di alcuna innovazione.

Nuove melodie sono state create e tuttodì si creano, ma i compositori Hindu non le ritengono che derivazioni dei suddetti canti sacri. In tal modo si è venuto a togliere alla musica che si è man mano composta il carattere dell'originalità.

Quattro sistemi musicali. — Negli *Shastra* si parla di quattro sistemi musicali e sembra infatti che gli antichi filosofi Hindu li conoscessero a perfezione: sfortunatamente tali sistemi complicatissimi sono per la massima parte indecifrabili. Il primo di questi sistemi è attribuito a *Brahma*, il secondo a *Barat*, il terzo ad *Hanumanta* ed il quarto a *Kalvinath*.

Trattati musicali più moderni. — Ci sono però vari trattati sul *Sangita*. Scritti originalmente in sanscrito sono stati tradotti nelle lingue Hindu e Persiana con le debite note e spiegazioni.

I più recenti sono il *Nadpuran*, il *Ragarnavu*, il *Sabhavinod*, il *Ragdarpan* ed il *Sangitadarpan*. Vi sono anche dei piccoli lavori più recenti di autori Mussulmani, quali sono lo *Hakim Salamat Ali Khan* ed il *Tohfut-ul Hind*, entrambi di *Mirsa Khan*.

Divisioni del Sangita. — Gli autori Hindu dividono il *Sangita* in sette parti:

1^a *Sur-Udhaie*, la quale tratta delle note e loro divisioni e suddivisioni.

2^a *Rag-Udhaie*, la quale tratta delle sacre melodie (*Raga* e *Raghine*).

3^a *Tal-Udhaie*, la quale spiega la misura ed il modo di battere il tempo.

4^a *Nrit-Udhaie*, che si occupa dei *Nautch* (balli).

5^a *Aurth-Udhaie*, la quale tratta delle poesie da musicarsi.

6^a *Bhav-Udhaie*, la quale insegna l'espressione da darsi alle varie melodie e l'azione scenica in caso di lavori da eseguirsi in teatro.

7^a *Hust-Udhaie*, la quale tratta dei vari strumenti musicali.

Aupattica e Kriasidaha, cioè teoria e pratica. — Però malgrado tutti questi trattati in India è rarissimo di trovare un esecutore che conosca la teoria (*Aupattica*) della musica, come è egualmente raro di trovare uno che, conoscendo bene la teoria musicale, sia in pari tempo buon esecutore o nel canto o nello instrumentale. Sin dai tempi più remoti la *Gandharva-Veda* (scienza musicale) fu coltivata soltanto dai filosofi e dai letterati, ma questi dotti, per natura asceti, per quanto profondamente la conoscessero, si guardavano bene dal porre in pratica (*Kriasidaha*) la teoria che avevano appresa, e ciò ha continuato fino al giorno presente: anche oggi si hanno in India moltissimi scienziati, versatissimi nella musica del loro paese; anzi l'autore ha avuto l'onore di conoscere a Calcutta il Dottor Raggia Sir *Sourindro Mohun Tagore*, il quale, nella musica, è una vera arca di scienza, ma pure anch'egli, come gli altri dotti, non *pratica* la musica e limita il suo studio alla *teoria* della stessa. Coloro invece che praticano oggi il *Sangita*, vale a dire i cantanti ed i suonatori dei varii instrumenti, sono sfortunatamente persone dell'infimo strato sociale: essi sono ignorantissimi della *Gandharva Veda* e cantano e suonano a orecchio quello che fu loro insegnato dai loro padri. Questa classe sociale è formata da persone tutt'altro che scrupolose per la moralità e la virtù, e sebbene il nobile Hindu si ritenga contaminato dal solo contatto con tal gente sguazzante nel vizio, con gente che, anzi, dal vizio trae la propria sussistenza, pure egli non le nega il di lui appoggio morale e materiale. Nell'occasione di feste, matrimoni, illustri visite, nascite ed altre simili ricorrenze famigliari o pubbliche ed anche nelle funeralie, le *Nautch-Valli* (cantanti-ballerine) sono ricercatissime e molto profumatamente pagate, ed esse, sfarzosamente vestite di sete e broccati costosissimi, e ricoperte di gioielli, intervengono alle feste con la inevitabile ed interminabile scorta dei loro amanti, parenti, amici ed ammiratori, i quali ne accompagnano con varii instrumenti o con la voce le loro canzoni. E talune delle loro canzoni sono appunto le Sacre Melodie degli antichi *Hindu*, le quali ricevono così un'ingiusta ed ignobile profanazione.

Potere della musica secondo gli Hindu. — È innegabile che il potere della musica sulla mente umana è sempre stato grandissimo e tale da promuoverne ed accrescerne le passioni e gl'istinti.

Gli Hindu però nei loro racconti in cui magnificano questa potenza cadono nell'esagerazione e nel grottesco.

Essi attribuiscono alla musica le azioni più strane e miracolose. Secondo loro la musica ha non solo un immediato effetto sugli uomini ma anche sugli animali e sulle cose inanimate. Essi raccontano di artisti alla cui voce le belve della foresta accorrevano come attratte da irresistibile fascino. Anzi — dicono essi — la voce di taluni era talmente potente che le roccie e le montagne istesse ne fremevano ed i fiumi arrestavano il loro corso. A Sir William Jones, valoroso orientalista, fu raccontato che due antilopi selvaggie uscivano dalla foresta e si recavano presso al luogo ove *Sirag-Udi-Doulab* usava soffermarsi a cantare e lo ascoltavano come rapite in estasi profonda: se non che quel bruto un giorno ne abbattè una con il suo arco. Allo stesso Sir W. Jones fu anche narrato che quando *Mirsa-Mohamed*, soprannominato *Bul-Bul* (1), celebre flautista, suonava un giorno a numerosa compagnia in un giardino presso *Chiras*, varii usignoli, attratti dalla musica affascinante, si avvicinarono saltellando di ramo in ramo fino al luogo ove *Bul-Bul* suonava e si misero a cantare e gorgheggiare ansiosamente quasi volessero sorpassare l'istrumento meraviglioso che produceva tanto volume di melodia. Ma, stanchi e sopraffatti, essi ad uno ad uno caddero a terra inerti, quasi in estasi, dalla quale però furono sollecitamente tratti da *Mirsa Mohamed* stesso con un repentino cambiamento di tono e di movimento. Lasciando però queste storie a chi vuol crederle, è un fatto che l'autore ha personalmente notato molte volte l'effetto sorprendente che la musica produce sopra i serpenti: questi udendo il suono di una piccola zampogna (*pungi*) modulata dai *Sarp-Valla* (incantatori di serpenti) escono dai loro nascondigli e si lasciano afferrare senza quasi alcuna resistenza.

Poesia e Musica. — È stata quasi sempre l'abitudine dei compositori Hindu di musicare essi stessi le loro proprie poesie; è — fin anco oggi — raro che un musicista imprenda a rivestir di note il lavoro poetico di un altro, cosicchè l'insieme del lavoro riesce quasi sempre imperfetto.

(1) Uccello simile al nostro usignolo.

Nella musica moderna si trovano assai belle composizioni su versi brutti, zoppicanti e vuoti di senso, e, d'altra parte, si trovano poesie bellissime sposate ad una musica assolutamente insulsa. Ciò avviene secondo che l'autore è miglior poeta o miglior musicista, perchè l'accoppiamento della perfetta capacità poetica e musicale è ben raro si verifichi nella stessa persona.

II.

Raga e Raghine.

(Rag-udhale).

Leggende sui Raga. — Gli Hindu hanno conservato 36 antichissime melodie, sei delle quali si chiamano *Raga* e le altre trenta *Raghine*. Vi sono varie tradizioni circa l'origine di queste melodie, alle quali si attribuiscono misteriosi e miracolosi poteri. Dei sei *Raga* i primi cinque vengono attribuiti a *Mahadeo*, il dio dalle cinque teste. Il sesto *Raga* dicesi fu composto da *Parbatti*, di lui moglie. Le trenta *Raghine* vengono attribuite a Brahma. È impossibile il transcrivere esattamente queste melodie col nostro sistema musicale, perchè non vi è modo d'indicare quelle lievissime depressioni e alzamenti di voce di cui esse son piene: ma di ciò ne parlerò più appresso quando esporrò la teoria dei *Sruti*. La potenza magica della lira di Orfeo o del flauto di Timoteo è un nulla in confronto delle virtù soprannaturali che le leggende attribuiscono a queste Sacre melodie. Dicesi che *Mia Susine*, una famosa cantante vissuta durante il regno dell'Imperatore *Akbar*, cantò uno dei *Raga* a mezzogiorno: orbene la virtù del di lei canto fu tale che, istantaneamente, le tenebre sopravvennero e, nel perimetro della voce dell'artista si fece notte profonda. Ad un altro *Raga* viene attribuito il potere di attirare la pioggia. Un altro ha quello di incantare le tigri, i leoni, i serpenti, ecc. Il *Raga Dipak* ha fama di una potenza ancor più straordinaria, poichè — dice la leggenda — distruggeva col fuoco chiunque ardiva cantarlo. L'Imperatore *Akbar* — dicesi — volle provare il potere di questo *Raga* e comandò ad uno

dei suoi artisti — certo *Naik Gopal* — di cantarlo. Il pover'uomo pianse, si raccomandò, supplicò — tutto fu inutile — dovette ubbidire all'ordine del suo sovrano. Egli allora pensò di immergersi nell'acqua e poter così, forse, scampar la vita. Vana speranza: non appena cominciò a cantare le note fatali un fuoco inesorabile, distruggitore, si sprigionò dal di lui corpo e lo incenerì.

Lasciando da parte la leggenda circa la loro origine divina è certo che l'origine di questi *Raga* e *Raghine* è immensamente poetica, e si vede pur chiaramente che l'autore di queste melodie ha voluto formare una certa aureola di sentimento attorno alle stesse. Egli quindi immaginò che vi siano sei *Raga* — specie di divinità — i quali presiedano ad altrettante melodie; e che ogni *Raga* abbia un certo numero di mogli, le quali sono le *Raghine*, e queste non sono che le melodie derivate dal *Raga* da cui dipendono. Ciò stabilito lo sconosciuto autore procedette ad assegnare fantastici nomi e leggende ai *Raga* ed alle *Raghine*. Lo stesso autore, o forse altri dopo di lui, comprese che il numero delle melodie si sarebbe, col tempo, accresciuto, ed allora pensò che i *Raga* e le *Raghine*, come sposi affettuosi, avrebbero avuto dei figli, e questi chiamò *Putrus* e *Bhargiaias*, cioè derivazioni dalle melodie originali. Questi ultimi sono 48 essendone assegnati otto a ciascun *Raga*.

I sei *Raga* principali. — I sei *Raga* principali sono i seguenti:

Bhairon, Malcus, Hindol, Dipac, Sri e Megh.

È noto che gli Hindu dividono l'anno in sei stagioni, cioè:

Vasant	(primavera e piccole piogge)	nei mesi di <i>Falcun</i> e <i>Chyt</i>	(Febbraio-Marzo).
Grishmu	(estate)	, <i>Baisak</i> e <i>Jeth</i>	(Aprile-Maggio).
Barkha	(grandi piogge)	, <i>Asar</i> e <i>Sravun</i>	(Giugno-Luglio).
Surat	(stagione bella)	, <i>Bhadru</i> e <i>Ashvin</i>	(Agosto-Settembre).
Hem	(autunno)	, <i>Cartic</i> e <i>Haghan</i>	(Ottobre-Novembre).
Sciscir	(inverno)	, <i>Pus</i> e <i>Mag</i>	(Dicembre-Gennaio).

E ciascun *Raga* col suo seguito di mogli (*Raghine*) e figli (*Putrus* e *Bhargiaias*), viene esclusivamente cantato in una data stagione, anzi è assolutamente escluso il caso di cantare un *Raga* fuori della stagione a lui appropriata: ciò sarebbe considerato come impropizio ed assurdo. Cosicchè il *Baga Bhairon* vien cantato in *Surat*, il

Malcus in *Sciscir*, il *Raga Hindul* in *Vasant*, il *Dipac* in *Grishmu*, il *Sri* in *Hem* ed il *Megh* in *Barkha*.

Credo non sia fuor di posto una piccola descrizione dei sei *Raga* e delle loro trenta mogli *Raghine*.

RAGA BHAIRON.

Questo *Raga* è personificato in *Mahadeo* o *Sciva*, una delle tre principali divinità degli *Hindu*.

È raffigurato in un mendicante (sanaiasi), di gentile aspetto. Ha il corpo spalmato di cenere ed i capelli annodati al di sopra della testa, nel modo usato dai *Gioghi* e dai *Fachiri*. Nello sfondo del quadro, al disopra della testa di *Bhairon*, scorre il sacro *Gange*. *Bhairon* ha tre occhi, il terzo nel mezzo della fronte. Ha un serpente attorcigliato al corpo ed una fila di teschi umani pendente dal collo. Impugna il *Sacro Tridente*: è questo un emblema religioso tenuto in grande venerazione dagli *Hindu*, il quale solo i *Brahmani* possono portare. In alcune pitture questo *Raga* si vede cavalcare un enorme bufalo, in altre è seduto pacificamente sopra una pelle di elefante.

Raghine dipendenti da *Bhairon*. — *Bhairon* ha cinque mogli o *Raghine*: *Bhairavi*, *Bhurari*, *Madmad*, *Sindvi* e *Bangal*.

Bhairavi vien rappresentata come la moglie prediletta di *Bhairon*. Essa è giovane, delicata, bellissima. Vestita di un candido *Sari* (scialle), ha il contorno dei piedi graziosamente colorato in rosso (1). Essa, seduta sulla cima di una roccia, canta una soave canzone e con i *Mangira* (2) ne marca il tempo.

Burari, la seconda moglie di *Bhairon*, pure bellissima, è sfarzosamente vestita e adorna di ricchissimi gioielli: pure, questa *Raghine*, malgrado moglie di un dio, è di costumi tutt'altro che irreprensibili: essa tradisce il di lei sposo impunemente e viene anzi, nelle pitture, raffigurata insieme all'amante.

Pare che — secondo gl'*Hindu* — neppur gli Dei siano privilegiati in materia d'infedeltà coniugali.

(1) Uso tuttora praticato dalle donne Hindu di condizione civile.

(2) Piccoli piatti.

Madmad, la terza *Raghine* di *Bhairon*, è tutta color oro, ed anche le di lei vesti hanno un eguale splendore. Anche questa, forse dietro il cattivo esempio della precedente, passa il tempo allegramente con l'amante malgrado il divino consorte.

La quarta, *Sindvi*, vien rappresentata come una donna feroce e sanguinaria. È vestita da un *Sari* rosso ed ha i capelli disciolti giù per le spalle. Impugna energicamente il *Tridente* ed è furiosa per l'indugio che pone il di lei innamorato nel venire a trovarla.

La quinta, *Bangal*, raffigura una *Gioghine*, sacerdotessa mendicante. È, dalla testa ai piedi, spalmata di cenere e rivestita di un giallo *Sari*. I di lei capelli, incolti ed arruffati, sono annodati al disopra della testa, come usano i *fachiri*, ed ha in mano il *Sacro Tridente*. *Bangal* sarebbe una moglie ideale per *Bhairon*, che pure è rappresentato come un *Sanaiasi*, ma egli preferisce *Bhairavi*, e meno male che questa lo ama perchè con le altre tre ci fa una assai brutta figura per un dio!

RAGA MALCUS.

Malcus. — Questo vien rappresentato come un giovane bellissimo, aiutante della persona, roseo in volto, vestito con abiti di seta azzurra e circondato da giovani donne che lo ricolmano di affettuose premure. Egli, però, mal corrisponde alle gentilezze loro, perchè per le troppo copiose libazioni, si è ridotto in un compassionevole stato di ubbriachezza. Questo è effettivamente contrario alle prescrizioni della religione degli Hindu, ed è curioso e strano che venga attribuito ad un dio un vizio che — secondo gli *Shastras* — è abbominevole.

Sue Raghine. — Le cinque *Raghine* che dipendono da *Malcus* sono le seguenti:

La prima, *Tori*, biancovestita e profumata con canfora e safrano, suona il *Vina* con tal maestria che gli animali, abbandonata la pastura, le si fanno d'attorno affascinati per ascoltare le meravigliose melodie che escono dal di lei strumento.

La seconda è *Guri* — una bella bruna — che ha anch'essa la abitudine poco estetica del suo consorte. Questa *Raghine* ha voce dolcissima e canta con molta grazia e leggiadria, ma, avendo troppo sacrificato a Bacco, è costretta ad interrompere la sua canzone.

La terza, *Guncari*, ci vien dipinta come affranta dalla più profonda angoscia. Essa si è assisa sotto un albero ed il dolore traspare da tutta la sua persona. Poveretta, langue per la troppo prolungata assenza del suo innamorato.

La quarta, *Cambavati*, — bellissima — è l'antitesi della precedente. Tutta dedita al piacere della musica e del ballo, noncurante di tutto, vive solo per la gioia e per l'amore.

L'ultima, *Cucab*, è piena di languore per il troppo amore che porta al suo amante: essa è pallida, con labbra voluttuose ed ha gli occhi cerchiati in nero; malgrado sia stanca ed abbattuta vede con rincrescimento l'appressarsi dell'alba che la dividerà dal suo innamorato.

RAGA HINDOL.

Hindol. — Questo *Raga* è simboleggiato in un bellissimo giovane, vestito con abiti color oro, trapunti con preziosi gioielli che lo fanno risplendere come un sole, egli è in un giardino pieno di fiori olezzanti, mollemente adagiato su di un trapezio d'oro appeso ad un grosso albero. Si vede chiaramente che il troppo abuso dei piaceri lo ha reso indolente e pigro. Egli è circondato da varie ninfe le quali gli porgono frutta e dolci e lievemente ne spingono il trapezio avanti e indietro.

Sue Raghine. — *Rancari* è vestita di un *Sari* azzurro e profumata con muschio. Essa è pallida e addolorata per avere inutilmente atteso tutta la notte l'amante. Questi è venuto, ma solo al mattino ed essa teme che qualche fortunata rivale le rubi il di lui affetto.

Desak viene invece descritta come una donna piena di vigoria e di sentimenti bellicosi. Vestita come un'amazzone è superba per il valore addimostrato nell'innumerevoli combattimenti nei quali sempre vittoriosamente difese il di lei amante.

Lalit, altra moglie di Hindol, è una donna di carattere vano e leggero: è addolorata per l'assenza dell'amante, ma non di meno, con civetteria indicibile, impiega il suo tempo ad abbigliarsi ed adornarsi con gioielli e fiori.

Bilavali, bellissima oltre ogni dire, vestita con un *Sari* di color rosa, è innamoratissima del suo sposo che attende impazientemente.

Patnangiari. Questa poveretta è stata abbandonata dall'amante e piange e si lamenta della sua solitudine. Potrebbe invece consolarsi col suo *Hindol!*

RAGA DIPAK.

Dipak. — Questo è il famoso *Raga Dipak*, che — secondo la leggenda — incenerisce chiunque ardisca cantarlo. Sembra però che i moderni Hindu non condividano troppo la paura che ne avevano gli antichi, perchè tal *Raga* è oggi diffusamente cantato nella stagione a lui propizia, e a dire il vero, senza che si verifichino i terribili effetti a lui, dalla leggenda, attribuiti. Questo *Raga* è simboleggiato in un bel giovane, ardente e forte, tutto vestito in rosso e con imperioso ed energico sembiante. Egli monta un furioso elefante che riesce a dominare perfettamente. Varie donne lo accompagnano e si addimostrano innamoratissime di lui.

Sue Raghine. — *Desi* è la prima *Raghine* dipendente da questo *Raga*. Essa nutre per il di lei amante — che non è *Dipak* — un ardentissimo amore: lo ha atteso a lungo ma siccome egli tarda a venire, la separazione le riesce talmente insopportabile che decide recarsi presso di lui.

Camod è un'altra *Raghine* di *Dipak* ed ha una descrizione simile alla precedente: essa è talmente infatuata dall'amore per il suo amante che, non potendo vivere da lui separata, per incontrarlo decide sfidare di nottetempo il terrore della foresta e spingersi ad attraversarla; senonchè, giunta nel più fitto del bosco, essa si ferma titubante ed atterrita di trovarsi sola in tanta immensità. Mentre prima si credeva capace di affrontare qualunque pericolo, essa trema ora al più lieve rumore di foglia che si muova all'alito della brezza notturna. Mi sembra che l'antico autore di queste leggende abbia in *Camod* fatto una felice riproduzione dell'eterno carattere femminile.

Nat è assai diversa dalle altre *Raghine* del *Dipak*. Essa è nobile e grande: più che l'amore essa desidera la gloria ed offre un bel contrasto allo sdolcinato languore delle sue compagne. Vestita con abiti maschili inforca un focoso destriero e sfida gli uomini a combattere con lei.

Kidara. Ecco un'altra stranezza che non può a meno di riuscire

curiosissima. Questa è una delle *Raghine* di *Dipak* — cioè simboleggia una delle di lui mogli — ed ecco che invece viene rappresentata sotto forma maschile, cioè di un guerriero impugnante la spada mentre con la mano sinistra stringe un grosso dente di elefante!

Kanara è la quinta *Raghine* di *Dipak* e vien descritta come un'avvenente donzella, molto amante della musica.

RAGA SRI.

Sri. — Questo quarto *Raga* viene rappresentato come un giovane principe di grande avvenenza e gentilezza: egli è vestito di seta bianca ed ha attorno al collo numerose fila di rubini e diamanti. Siede su di un ricchissimo trono tutto gemmato e tiene in mano un loto. Vari musicisti, di ambo i sessi, gli fanno corona e cantano e suonano in di lui onore.

Sue Raghine. — Le *Raghine* dipendenti da questo *Raga* sono le seguenti:

Malsri, la quale viene rappresentata come donna affascinantissima, seduta sotto un albero di *Mango* in un giardino tutto smagliante di fiori. Essa è in compagnia di varie avvenenti damigelle e gode del bellissimo e verdeggiante panorama che da ogni lato si svolge al di lei sguardo.

Marva, la seconda, è vestita con abiti di broccato d'oro ed ha al collo una collana di fiori freschi. Essa attende l'arrivo dello sposo.

Dhanasri è simboleggiata da una formosissima fanciulla, a cui, sfortunatamente, la bellezza non ha valso per conservarle l'amore dello sposo. Essa langue nella solitudine, e, seduta sotto un albero *Mulsri*, è accasciata dal dolore e grida invano le sue pene ai venti e al bosco.

Vasant simboleggia la primavera: tempo di allegria e di feste.

Asavari, è la quinta *Raghine* di *Sri Raga*: essa è fanciulla di fattezze delicate, ma invece — forse per contrasto — offre una pittura assai ripugnante. *Asavari* è di colore scurissimo, quasi nero: un grosso serpente le si è attorcigliato alle gambe ed al corpo, ed ha i capelli incolti ed annodati, senza grazia alcuna, al disopra

della testa. Lo sfondo del quadro contribuisce anche a dare alla scena una tinta lugubre. Esso rappresenta roccie, cupe caverne, malagevoli sentieri, e nell'insieme ci dà l'idea di una solitudine tetra, profonda, opprimente.

RAGA MEGH.

Megh. — Il sesto *Raga* è simboleggiato in un guerriero truce e selvaggio impugnante la spada in atteggiamento di sfida.

Sue Raghine. — Le sue *Raghine* sono le seguenti:

Tune. Questa donzella soffre pene tremende per l'amore che tutta l'ha conquistata e che le fa bruciare il sangue: essa, per calmare la cocente febbre che la divora, si è posta alle tempie delle foglie di *loto*.

Malar è simboleggiata in una fanciulla pallida, dai lineamenti abbattuti e sconvolti: la poveretta è separata dal suo amante e ne piange amaramente la lontananza. Essa è però una valente musicista e cerca consolazione nel canto mentre col *Vina* accompagna la sua triste canzone.

Gugri è una cantatrice di vezzoso aspetto, vestita di un rosso *Sari* ed adorna di ricchissimi gioielli.

Bupali, bellissima e gentile, è vestita di bianco e profumata con canfora e saffrano. Ha la testa ed il seno adorni di fiori e stringe nelle braccia il di lei amante favorito.

Descar, è simile alla precedente e in identico atteggiamento: solo invece di fiori è adorna di perle ed ha la faccia decorata con fregi gialli.

Chiedo venia al lettore per averlo annoiato con questa lunga enumerazione dei *Raga* e delle *Raghine*, ma è così poetica e gentile l'idea degli Hindu di personificare i loro canti, che ho creduto bene dover diffondermici un poco. Naturalmente tali canti, se bene eseguiti, danno l'espressione che vien loro attribuita dalla loro personificazione.

Raga composti. — Dai sunnominati sei *Raga* e trenta *Raghine* i moderni musicisti hanno ricavato innumerevoli quantità di canti, prendendo qualche spunto o battuta da due, tre, quattro o più *Raga* o *Raghine*. Queste nuove melodie non sono in sostanza che derivazioni dai primitivi *Raga* e non hanno di per sè stesse alcuna origi-

nalità. Esse vengono chiamate « *Raga Composti* » e sono classificate coll'indicazione dei *Raga* dai quali sono state derivate. Questi « *Raga composti* » vengono poi uniti fra loro con lo stesso sistema e così si è venuto man mano formando — e si forma tutt'oggi — un considerevole numero di canti tutti originalmente derivati da sei principali *Raga* e rispettive *Raghine*. Una vera moltiplicazione!

Tre classi di Raga e Raghine e loro denominazione. — Quando più appresso parlerò delle Scale della musica Hindu spiegherò come vi sia una particolare varietà in cui si omettono una o due date note, cosicchè si hanno scale di sette note, altre di sei ed altre di solo cinque note. Tale caratteristica è effettivamente originata da quei *Raga*, *Raghine* e loro derivazioni, in cui viene sistematicamente omessa una nota oppur due note. Cosicchè si hanno tre classi (*Giati*) di *Raga* e *Raghine*: — quelli composti da tutte le sette note e si chiamano *Sampurnu*, quelli in cui viene omessa una nota e son chiamati *Kadir*, oppure *Sciarava*, e finalmente quelli in cui si omettono due note. Questi ultimi sono naturalmente modulati solo su cinque note e si chiamano *Udu* oppure *Orava*.

III.

Note e Srutis.

(Sur-Udhale).

Denominazione delle note. — La scala musicale in sanscrito vien chiamata *Sargam* o *Suaragrama*, il che è una derivazione dal nome delle prime tre note musicali *Sa*, *Ri* e *Ga*. Il numero delle note è lo stesso come nella musica europea, cioè sette, e sono le seguenti:

<i>Sciargia</i>	(do)
<i>Risciaba</i>	(re)
<i>Gandara</i>	(mi)
<i>Madiama</i>	(fa)
<i>Panciama</i>	(sol)
<i>Daivata</i>	(la)
<i>Nisciada</i>	(si),

ma per abbreviazione si chiamano soltanto:

SA RI GA MA PA DA NI.

Divinità protettrici delle note. — Gli antichi Hindu, amanti com'erano del fantastico, hanno posto le sette note sotto la protezione di sette *Adisht'Hatri Devatas* o divinità, cioè:

Sciargia è sotto la protezione del dio *Agni*,
Risciaba di *Brahma*,
Gandara di *Sarasvati*,
Madiama di *Mahadeo*,
Panciana di *Sri* o *Lacshmi*,
Daivata di *Ganesh*,
Nisciada di *Suria*.

Tre ottave. — Vi sono tre ottave nella musica degli Hindu e corrispondono alle tre divisioni che essi fanno della voce umana, che chiamano: *Mandrà*, *Madia* e *Tarà*. Cosicchè la scala *Mandrà* è quella dell'ottava più bassa e corrisponde alle note più profonde della voce umana; *Madia* è la centrale ed essi la considerano corrispondente alle note di gola; la terza, *Tarà*, è l'ottava più alta.

Sruti o suddivisione delle note. — Fin qui la musica Hindu non presenta difficoltà, ma ove queste sorgono innumerevoli — specialmente per noi Europei — è nella suddivisione delle note, cioè nei *Sruti*. In questi *Sruti* consiste tutta la differenza tra la nostra e la musica dell'Hindustan: essi sono un po' della maniera dell'antica musica ellenica, cioè, invece di essere intervalli regolari di mezzo tono, sono più minute suddivisioni che, nella musica Hindu, corrispondono a terzi e a quarti di tono. Dicono gli scrittori sanscrita: il *Nada* (suono) produce i *Sruti* (intervalli); — i *Sruti* producono i *Suara* (toni); — i *Suara* producono i *March'Hana* (scale) ed i *March'Hana* il *Tana* (canto).

Non è facile, per noi Europei, di potere esattamente precisare gli *Sruti* ed anche i più reputati orientalisti riconoscono la loro imperfezione in tal materia. Si tratta di un piccolissimo intervallo ed il nostro orecchio non essendovi educato non riesce ad afferrarlo e molto meno ad eseguirlo.

Anzi varii scrittori europei, mentre riconoscono gli *Sruti* in teoria, non esitano a dichiararli un'impossibilità nella pratica. Ciò non è per nulla vero. È certo che si richiede un orecchio perfetto e molto raffinato per poter produrre con la voce o sul *Vina* tali minutissimi intervalli, ma è un fatto che i musicisti Hindu ci riescono perfettamente, ed anzi è appunto in tale caratteristica qualità che consiste tutta la bellezza e originalità della musica Hindu.

Valore e nome dei Sruti. — Ogni ottava è composta di ventidue *Sruti*, e questi sono — come ho detto — di un terzo e di un quarto di tono, secondo la nota a cui appartengono. Così dal *Sa* (do) al *Ri* (re) vi sono quattro *Sruti*, cioè ognuno ha il valore di un quarto di tono, dal *Ri* al *Ga* (mi) ve ne sono tre, quindi il valore di questi è di un terzo di tono ciascuno. Dal *Ga* al *Ma* (fa) ve ne sono due, cioè un quarto di tono ognuno, dal *Ma* al *Pa* (sol) quattro (un quarto di tono), dal *Pa* al *Da* (la) quattro (un quarto di tono), dal *Da* al *Ni* (si) tre (un terzo di tono), e dal *Ni* al *Sa* due, cioè del valore di un quarto di tono ciascuno.

Per maggior chiarezza espongo tutti i ventidue *Sruti* nella seguente tavoletta con i loro nomi:

SA (do)	1° <i>Tivrà</i> (corrispondente al <i>Sa</i>),
	2° <i>Cumudvati</i> ,
	3° <i>Manda</i> ,
	4° <i>Ciandovati</i> ,
RI (re)	5° <i>Daiavati</i> (corrispondente al <i>Ri</i>),
	6° <i>Rangiani</i> ,
	7° <i>Rattica</i> ,
GA (mi)	8° <i>Raudri</i> (corrispondente al <i>Ga</i>),
	9° <i>Croda</i> ,
MA (fa)	10° <i>Bagerica</i> (corrispondente al <i>Ma</i>),
	11° <i>Prasarini</i> ,
	12° <i>Priti</i> ,
	13° <i>Margiani</i> ,
PA (sol)	14° <i>Ksciti</i> (corrispondente al <i>Pa</i>),
	15° <i>Racta</i> ,
	16° <i>Sandipani</i> ,
	17° <i>Alapini</i> ,

- DA (la) 18° *Madanti* (corrispondente al *Da*),
 19° *Rohini*,
 20° *Ramaia*,
 NI (si) 21° *Ugra* (corrispondente al *Ni*),
 22° *Ksciobini*.

Adunque mentre la scala della musica nostra ha dodici regolari intervalli di mezzo tono ciascuno, la scala Hindu ne ha 22 ed è così suddivisa:

- 1° DO,
 2° $DO + \frac{1}{4}$ di tono, $= do \frac{1}{4} \sharp$,
 3° $DO + \frac{1}{2}$ tono, $= do \sharp$,
 4° $DO + \frac{3}{4}$ di tono, $= do \frac{3}{4} \sharp$,
 5° RE,
 6° $RE + \frac{1}{3}$ di tono, $= re \frac{1}{3} \sharp$
 7° $RE + \frac{2}{3}$ di tono, $= re \frac{2}{3} \sharp$ } manca il *re* \sharp ,
 8° MI,
 9° $MI + \frac{1}{4}$ di tono, $= mi \frac{1}{4} \sharp$,
 10° FA,
 11° $FA + \frac{1}{4}$ di tono, $= fa \frac{1}{4} \sharp$,
 12° $FA + \frac{1}{2}$ tono, $= fa \sharp$,
 13° $FA + \frac{3}{4}$ di tono, $= fa \frac{3}{4} \sharp$,
 14° SOL,
 15° $SOL + \frac{1}{4}$ di tono, $= sol \frac{1}{4} \sharp$,
 16° $SOL + \frac{1}{2}$ tono, $= sol \sharp$,
 17° $SOL + \frac{3}{4}$ di tono, $= sol \frac{3}{4} \sharp$,
 18° LA,
 19° $LA + \frac{1}{3}$ di tono, $= la \frac{1}{3} \sharp$
 20° $LA + \frac{2}{3}$ di tono, $= la \frac{2}{3} \sharp$ } manca il *la* \sharp ,

21° SI,

22° SI + $\frac{1}{4}$ di tono, = si $\frac{1}{4}$ #.

Il seguente specchietto dà la completa scala Hindu e dimostra il rapporto della stessa con la nostra scala cromatica:

The diagram consists of two musical staves. The top staff is labeled 'Scala cromatica' and contains 12 notes, numbered 1 to 11 (the 12th note is 'sa' at the end). The bottom staff is labeled 'Scala Hindu' and contains 22 notes, each with a Sanskrit name written vertically below it. The notes are connected by dotted lines to show their correspondence between the two scales.

Scala cromatica	Scala Hindu
1 sa	tiora
2	cumudoti
3	manda
4	ciandoti
5 ri	daitoti
6	rangiani
7	rattica
8 ga	raudri
9	croda
10 ma	bagerica
11	prasorini
	priti
	margiani
	ksciti
	racta
	sandipani
	alapini
	madanti
	rohini
	ramata
	ugra
	kscibini

Facilmente si comprenderà tutta l'impossibilità di rendere con le nostre note le melodie Hindu: nelle nostre trascrizioni non si può che darne una pallida idea, poichè esse necessariamente perdono tutta la loro finezza ed eleganza. Infatti, mentre nelle scale Hindu non si hanno il *Re* # ed il *La* #, poichè la suddivisione fra il *Re* ed il *Mi* e fra il *La* ed il *Si* procede per terzi di tono, nella nostra scala mancano ben dieci suddivisioni! Non si può certo asserire che la suddivisione della scala Hindu sia matematicamente corretta: essa è anzi irregolarmente formata, perchè gli intervalli che la compongono non sono uguali, ma gli Hindu dicono che gli antichi scrittori sanscrita non furono guidati dai calcoli matematici, ma sebbene dal loro senso musicale.

Le note sono derivate dalle grida degli animali. — I suddetti scrittori spiegano che le varie note della *Suaragrama* detta anche *Saptaca* (scala) furono derivate originalmente dalle grida degli animali e dal canto degli uccelli. È un'altra trovata fantastica, ma mi piace riportarla perchè completa la cornice di poesia che circonda la *Gandharvaveda*. Adunque la *Sciargia* (do) fu derivata dal grido del pavone: la *Risciava* (re) dal muggire del bove: la *Gandara* (mi) dal belare della pecora: la *Madiama* (fa) dall'abbaiare dello sciacallo: la *Panciama* (sol) dal canto del *Kokila*, uccello dalle penne nere: la *Daivata* (la) dal gracidiare della rana, secondo alcuni, e dal nitrire del cavallo, secondo altri, e la *Nisciada* (si) dal ruggire degli elefanti. Comunque siano state trovate le note, non si può negare il fatto che esse sono state precisate nel *Samaveda* nell'ordine in cui si trovano al presente, ed è veramente sorprendente come in tale remotissima antichità gli scienziati indiani avessero perfetta cognizione di questa teoria, mentre da noi soltanto nel 1022 dell'era Cristiana le sette note del *Gamut* furono definite dal nostro *Guido di Arezzo*!

Classificazione delle note. — È generalmente noto come il popolo Hindu sia diviso in quattro grandi caste, *Brahmani*, *Ksciatra*, *Vaisia* e *Sudra*, cioè preti, militari, mercanti e lavoratori. Gli scrittori sanscriti, amanti come erano del fantastico, posero le note sotto queste stesse divisioni, cioè le note che posseggono quattro *Sruti* (*Sa*, *Ma* e *Pa*), sono classificate *Brahmane*, quelle che ne posseggono tre, cioè *Ri* e *Da*, *Ksciatra*; *Ga* e *Ni* che ne hanno solo due sono *Vaisia* e le minutissime suddivisioni delle note sono classificate *Sudra*. Le note poi hanno un'altra e più logica classificazione: esse sono *Badi*, *Sambadi*, *Anubadi* e *Bibadi*. La nota *Badi* corrisponde alla tonica; le *Sambadi* sono quelle che risolvono sulla tonica; le *Anubadi* sono note che stanno in armonia con la tonica, come la terza e la quinta del tono, mentre le *Bibadi* sono le note dissonanti. Anche qui l'immaginazione degli scrittori sanscriti ha avuto campo di spaziare nel fantastico ed essi spiegano che la nota *Badi* è il *Raggià* cioè il sovrano; le *Sambadi* sono i di lui ministri; le *Anubadi* ne sono i servi e le *Bibadi* i nemici.

Armonia. — La musica indiana è composta della melodia pura e semplice e l'armonia nel senso da noi inteso manca assolutamente.

Vi si possono bensì introdurre combinazioni armoniche secondo le regole *Badi*, *Sambadi*, *Anubadi* e *Bibadi*, però tali armonie, secondo l'opinione degli Hindu, anzichè migliorare, guasterebbero i loro canti. La sola armonia che essi ammettono e che si nota in quasi tutte le loro canzoni è la *Badi*, cioè la tonica mantenuta come pedale, o ripetuta con movimento sincopato. Talvolta, ma raramente, come pedale, può unirvisi la quinta che è *Anubadi* cioè in simpatia. Altra armonia non è ammessa.

(Continua).

G. F. CHECCACCI.

L'héritage de Sacchini.

Au mois d'octobre 1786, — il y a cent vingt et un ans, — le 8, selon les récits contemporains, le 6, d'après le document officiel dont la publication fait l'objet de cet article, mourait à Paris, dans un hôtel de la rue de Richelieu, Antonio-Maria-Gasparo Spontini, né à Pouzzoles le 23 juillet 1734.

« On vient de perdre M. Sacchini, écrit le continuateur de Bachaumont, à la date du 10 octobre 1786, ce fameux compositeur italien, que les bontés de la Reine ont fixé dans cette capitale depuis 1782, avec une pension de 6000 livres..... Il étoit fort sujet à la goutte et vraisemblablement quelque révolution de cette espece l'aura emporté avant-hier, huitieme de ce mois » (1).

Quelques jours plus tard, le 29, les mêmes *Mémoires secrets* rapportent une autre cause accessoire de la mort du compositeur italien: « Son *Evelina*, opéra, quoique non encore fini, avoit été placé sur le répertoire de Fontainebleau; il forçoit du travail pour être en état de remplir l'attente de sa majesté. On fit sentir à la souveraine le danger de ces passe-droits, dont l'efet seroit à la longue de décourager tous les rivaux de son musicien favori; elle reconnut l'injustice, eut égard à la représentation, et déclara au sieur Sacchini qu'il ne passeroit pas cette fois. Ce fut le 22 septembre qu'il apprit cette fatale nouvelle, il revint de Versailles, malade, il se mit au lit et n'en est pas relevé. Il n'avoit décidément que cinquante un ans, étant né à Naples le 11 mai 1735 » (2).

Berton, élève de Sacchini, dans le récit concordant qu'il a donné de la mort de son maître, fait durer la maladie dernière de Sacchini

(1) et (2) *Mémoires secrets*, 1786, 10 et 29 octobre.

trois mois au lieu de trois semaines. M. Ad. Jullien, qui a reproduit ce récit dans son beau livre *la Cour et l'Opéra sous Louis XVI*, a raconté tout au long les démêlés qui eurent lieu entre Dauvergne, directeur de l'Opéra et le compositeur Rey, qui se disait chargé par le maître lui-même de terminer son *Arvire et Evelina*. Dauvergne accusait Rey d'avoir, « dans la matinée du jour de la mort, de concert avec l'hôte et le laquais, mis à part toute la musique et l'avoient fait porter chez l'hôte avant que d'appeler le commissaire pour mettre les scellés » (1). M. Jullien, qui a reproduit ou analysé la correspondance échangée à ce propos entre Dauvergne et M. de La Ferté, intendant des Menus, ajoute avec raison : « Il y avait à coup sûr, beaucoup d'exagération dans les accusations de Dauvergne, mais il faut reconnaître aussi que la conduite de Rey n'était pas des plus claires ». Sans prétendre innocenter ce dernier, le document que nous reproduisons en grande partie plus loin, montre d'abord, que les scellés furent posés à l'hôtel de Russie, où mourut Sacchini, 15, rue de Richelieu, dès le jour de la mort et que cet événement eut lieu le 6 et non le 8 octobre 1786. Il nous donne en outre quelques renseignements importants sur les travaux derniers du compositeur et sur sa famille.

Auguste Vitu, qui a étudié, maison par maison, la rue de Richelieu, a fixé au numéro 14 actuel de la rue de Richelieu l'hôtel de Russie; l'immeuble subsiste encore. Il était loué avant la Révolution, et jusqu'en 1797, par un Italien nommé Soldato, qui joignait à l'exploitation de l'hôtel la vente des cafés de Moka et de Bourbon. Ce Soldato, que nous voyons figurer aux scellés Sacchini avec son domestique russe Béleff, habita plus tard aux numéros 21 et 24, où il mourut en 1810. Sa veuve se fit alors marchande d'oranges de Malte dans une boutique qui portait le numéro 43 de la rue Croix-des-Petits-Champs. Quant à l'hôtel de Russie, après avoir porté les noms de Colin-Tonneau, de Toscane et d'Irlande, il disparut en 1828 (2).

(1) AD. JULLIEN, *La Cour et l'Opéra sous Louis XVI, Marie-Antoinette et Sacchini*, p. 127 et suiv.

(2) AUG. VITU, *La maison mortuaire de Molière*, appendice, pp. 103, 158 et seq. (Paris, Lemerre, 1888).

On sait que *Œdipe à Colone*, représenté pour la première fois à Versailles en février 1786, ne parut à l'Académie royale de musique qu'en février 1787, quatre mois après la mort du compositeur. *Le Provincial à Paris*, de Vatin, édition de 1788, donne cette indication, dans la nomenclature de la rue de Richelieu :

« 15. Partition d'*Œdipe à Colonne*, prix 24 l., au profit de la sœur du sieur Sacchini, musicien célèbre, mort en 1787 (*sic*) dans cette maison, chez le sieur Soldato ».

L'ouvrage eut le plus grand succès à l'Opéra, et y fut représenté près de six cents fois de 1787 à 1844. Ce fut l'un des opéras de l'ancien répertoire le plus souvent représentés.

Le document que nous publions, tiré des Archives Nationales (Y, 15.297), donne tous les renseignements intéressants sur la fin peu brillante de Sacchini à Paris, et sur la maigre succession qu'il laissait à ses nombreux héritiers.

J.-G. PROD'HOMME.

7 8^{bre} 1786.

*Scellé après le decès de M. Antoine Sacchini
Professeur de musique et pensionnaire du Roy
Rue de Richelieu [15].*

Commissaire PRESTAT.

L'an mil sept cent quatre vingt six le six octobre deux heures de relevée Nous Claude Etienne Prestat con^{er} du Roy commissaire enquêteur examinateur au Chatelet de Paris ayant été requis, nous nous sommes transporté Rue de Richelieu dans une maison N^o 15 dont le Sieur Soldato est principal locataire, ou étant monté au deuxième etage et entré dans un appartement ayant vue sur la Rue de Richelieu et entre autres dans une chambre a coucher ayant meme vue y avons trouvé le Sieur Charles Soldato traiteur à Paris demeurant maison ou nous sommes assisté de Maître Ravoisier son Procureur

Lequel nous a dit que le Sieur Antoine Sacchini professeur de Musique et Pensionnaire du Roy, et qui occupoit ledit appartement vient de deceder dans ladite chambre a la suite de maladie qu'en sa qualité de principal locataire et attendu que les presomptifs du Sieur Sacchini lui sont inconnus il a droit et interet de veiller a la conservation des Biens et effet par lui delaissés pour quoi ledit Sieur Soldato a requis notre transport a l'effet par nous d'apposer nos scellés et cachets sur les meubles, effets, titres et papiers dependants de la succession dudit Sieur Sacchini, de faire la description de ce qui sera par nous laissé en evidence, le tout a la conservation de ses droits et actions, tant pour raison de ses loyers que fournitures de vivres et nourriture et autres causes dont il justifiera en tems et lieux que pour la conservation des droits de tous autres qu'il appartiendra, se reservant de justifier également que tous les meubles meublants appartiennent a lui Sieur Soldato comme les ayant payé de ses deniers aux differents fournisseurs et a signe la minute des presentes.

RAVOISIÉ, SOLDATO.

Sur quoi nous Cons^{er} du Roy commissaire susdit avons audit Sieur Soldato donné acte de ses comparution, dire, requisition, et nous etant apparu d'un cadavre masculin gissant (*sic*) sur un lit dans ladite chambre, nous avons pris et reçu le serment de Dorivoude Belleff dit Laurent, domestique au service dudit Sieur Sacchini, lequel a juré et affirmé

n'avoir pris ni détourné, vû ni scu que eût été pris détourné aucuns Biens et effets de ladite succession avant et depuis ledit decès et a signé avec nous.

(en caractères russes) DARIVOUD BELLEFF.

Après lequel nous avons procédé de la manière et ainsi qu'il suit.

Premièrement nous avons apposés nos scellés et cachet sur les bouts et extrémité d'une bande de ruban de fil appliqué et traversant sur les ouvertures et fermetures d'un secretaire ou armoire a dessus de marbre et de bois de rapport, après l'avoir fermé avec la clef demeurée en nos mains, n'a été apposé aucun scellé sur le tirroir du haut, s'étant trouvé ouvert et vuide.

Nous avons aussi apposé nos scellés et cachet sur... la porte d'un petit cabinet a gauche de l'alcove, Et observé qu'elle ne ferme qu'avec un bouton, et qu'elle est garnie de deux carreaux sains et entiers.

Suit l'evidence dans ladite chambre à coucher.

Une glace de cheminée en parties, pelle, pincette et chenets de fer, deux tableaux dessus de porte, une table de nuit, un ecran, une hergere, une ottomane, quatre fauteuils, les rideaux der croisees et ceux de l'alcove de damas bleu, une table de nuit.

Dans le cabinet à droite de l'alcove, une robe de chambre de soye et sa veste, une culotte de soye, une vieille épée d'acier.

Dans une piece servant de cabinet ayant vue sur la rue, une forte piano, huit gravures sous verre, une chaise de commodité, une seringue, deux rideaux de mousseline rayés, deux flambeaux de cuivre, une re-dingote de drap, quatre chaises a lire, foncées de paille, un lit composé d'une couchette a fond de sangle, trois matelas, un lit de plumes, un oreiller a fond de couil rempli de plumes, la couverture de laine, et une paire de draps.

Dans une pièce pratiquée dans la salle a manger Nous avons apposé nos scellés et cachet sur... les ouverture et fermeture du haut d'une armoire de bois de sapin pratiquée dans le mur, après l'avoir fermée avec la clef demeurée en nos mains. Dans le bas s'est trouvé plusieurs paires de souliers.

Un lit composé d'une paillasse, deux matelas, une couverture, un traversin et une paire de draps.

Dans la salle a manger un trumeau d'une glace, un tableau au dessus, six fauteuils de velours dutrecht Bleu, une console a dessus de marbre, un petit trumeau entre deux de croisée d'une glace les rideaux en quatre parties de toile anglaise, quatre parties de rideaux de mousseline.

Nous avons apposé nos scellés et cachet sur... les ouverture et fer-

meture d'une commode a la Regence a dessus de marbre apres l'avoir fermée avec la clef demeurée en nos mains.

Suit le linge sale, une chemise de nuit, deux mouchoirs une paire de bas de soye blanche.

Ce fait ne s'étant plus rien trouvé a sceller ni décrire tout le contenu en notre proces verbal, ensemble nosdits scellés sains et entiers, ont été laissés en la garde et possession dudit Belleffe qui le reconnoît et s'en charge comme depositaire judiciaire pour en faire la representation quand et a qui il appartiendra Elizant domicile en la demeure ou nous sommes, et a signe Maître Ravoisier et nous la minute des presentes.

BELLEFF, RAVQISIÉ.

SOLDATO.

PRESTAT.

Et le dix dudit mois d'octobre est comparu pardevant nous Maître du Bois procureur au Chatelet et dudit sieur Agatino

Lequel nous a dit qu'il est opposant et s'oppose par les presentes a la reconnoissance et levée de nosdits scellés, si ce n'est en présence de sa partie ou elle dument appelée et ce pour causes et moyens a deduire en tems et lieu et a signé la minute des présentes.

PRESTAT, DU BOIS.

Et ledit jour dix octobre audit an mil sept cent quatre vingt six a été apporté en l'hotel de nous commissaire susdit une opposition a la reconnoissance et levée des scellés par nous mis apres le decès dudit Sieur Sacchini à la requete de Monsieur le procureur du Roy au bureau des finances de la chambre des domaine et trésor de la généralité de Paris, pour la conservation des droits de Sa Majesté suivant l'exploit de Louis Joseph Maulnois huissier audiencier ordinaire du Roy en son bureau des finances de la chambre des domaines et trésor de la généralité de Paris, ledit exploit en datte au commencement de ce jourd'huy, par lequel mondit Sieur le procureur du Roy a fait election de domicile en son parquet au Palais, copie de laquelle opposition est demeurée cy annexée a la minute des presentes pour y avoir recours et avons signé la minute des presentes.

PRESTAT.

Et ledit jour dix octobre audit mil sept cent quatre vingt-six neuf heures du soir a été apporté en l'hotel de nous commissaire susdit une opposition à la reconnoissance et levée des scellés pas nous apposés...

a vis la rue de Chabannais ou il a élu domicile, et ce pour sureté et a fin de reclamation par ledit Sieur Framery d'un opera en trois actes en manuscrit intitulé Alcine que ledit Sieur Framery a confié audit Sieur Sacchini, et pour autres causes, moyens et raisons a deduire en tems et lieu, suivant l'exploit de Duchemin huissier commissaire priseur audit Chatelet de ce jourd'huy. Laquelle copie d'exploit est demeurée annexée a la minute des presentes pour y avoir recours et avons signé la minute des presentes.

PRESTAT.

* * *

Et le treize decembre mil sept cent quatre vingt six en l'hôtel et par devant nous Commissaire susdit Est comparu Maître Ravoisier Procureur au Chatelet de Paris Et du Sieur Soldato ci devant qualifié et domicilié créancier de la succession dudit Sieur Sacchini

Lequel Maître Ravoisier audit nom nous a apporté et mis es mains une Requete présentée à Monsieur le Lieutenant Civil par ledit Sieur Soldato tendant à ce qu'il lui soit permis de faire proceder a la Reconnaissance et levée des scellés dudit Sieur Sacchini, ladite Requete repondre de l'ordonnance de mondit Sieur le Lieutenant Civil du treize du present mois portant permission de faire lever lesdits scellés par le Commissaire qui les a apposés les interessés présents ou appelés et en cas d'obstacle en presence d'un substitut du procureur du Roy, pour l'execution de laquelle notre ordonnance a l'effet d'assigner les parties intéressées, les opposants aux dits scellés et le gardien d'iceux a comparoir le jour qu'il nous plaira indiquer par devant nous en l'appartement où est decedé ledit Sieur Sacchini dependant de la maison dont ledit Sieur Soldato est principal locataire, pour lesdits interessés et opposants être presents si bon leur semble a la reconnaissance et levée de nosdits scellés et ensuite a l'inventaire et description de ce qui se trouvera sous iceux et en evidence par les officiers qui seront nommés et a l'égard du gardien pour faire la representation de nosdits scellés sains et entiers et tout ce dont il est demeuré chargé, nous requerant acte de ses comparution, dire, requisition, et remise a nous faite desdites requetes et ordonnance lequel acte nous lui avons octroyé et en conséquence avons délivré notre ordonnance aux fins portés en son requisiatoire ainsi qu'il le reconnoit lesdites requetes et ordonnances sont demeurées ci annexées a ladite minute et signé avec nous ladite minute des presentes.

RAVOISIER.

PRESTAT.

Et le seize decembre mil sept cent quatre vingt six trois heures de relevée..... est comparu ledit Maître Ravoisier.....

Lequel nous a dit qu'en vertu de notre ordonnance du treize du present mois de decembre il a par exploit de Renard huissier a cheval audit Chatelet fait donner assignation a la requete du Sieur Soldato le quinze dudit present mois de decembre aux parties interessées en la succession dudit Sieur Sacchini au domicile du Sieur Reboul leur fondé de procuration aux opposants a nosdits scellés et au gardien d'yceux a comparoir ce jourd'huy heure presente en l'appartement ou au domicile dudit Sieur Sacchini dependant de la maison dont ledit Sieur Soldato est principal locataire, et ce par devant nous pour par lesdits interessés et opposants etre presents a la reconnoissance et levée de nosdits scellés, et ensuite a l'inventorié, description et prisee de ce qui se trouvera sous iceux et en evidence dependant de ladite succession dudit Sieur Sacchini pour les officiers qui seront nommés et nomme Beleff gardien pour faire la representation de nosdits scellés sains et entiers, et tout ce dont il est demeuré chargé.....

Sur quoi, nous, Conseiller..... avons audit Maître Ravoisier donné acte de ses comparution, dire, requisition et remise et attendu la signification a nous faite ce jourd'hui par exploit de Maulnois huissier au Bureau des finances d'une sentence de la chambre du domaine qui fait deffence de proceder a la reconnoissance de nos scellés et a l'inventaire apres le deces du Sieur Sacchini faite par ses presumptifs héritiers d'avoir justifié à Monsieur le procureur du domaine leurs qualités par des pieces authentiques, avons déclaré audit Maître Ravoisier, auquel nous avons communiqué ladite sentence et la signification étant ensuite, que nous ne pouvions passer outre, en consequence disons qu'il sera supercedé auxdites opérations jusqu'à ce qu'il ait été satisfait a ladite sentence et qu'il nous soit apparu de la main levée de l'opposition a nosdits scellés par Monsieur le procureur du Roy de ladite chambre du domaine et avons signé la minute des presentes.

PRESTAT.

Et le jendi vingt huit decembre audit an mil sept cent quatre vingt six, nous... nous sommes transporté en l'hotel de Monsieur le procureur du Roy au bureau des finances et chambre du domaine

Lequel nous a dit qu'en consequence de la communication qu'il a pris de l'extrait baptistaire de deffunt Sieur Sacchini d'une procuration passée a Naples le trente un octobre dernier et d'un acte de notoriété delivré en la meme ville le trente dudit mois, desquels actes il appert 1^o que ledit Sacchini étant né dans ladite ville de Naples et sujet du Roy de Naples et de Sicile il jouissoit en France de l'exception du droit

d'aubaine conformément au traité passé a cette fin entre les deux nations 2° et que ledit Sieur Sacchini avoit à Naples entre autres parentes et héritiers la demoiselle Arcange Sacchini et les enfants de feue Anne Sacchini femme de Charles Lamara [ou Lamaru?] toutes sœurs dudit Sieur Sacchini et filles legitimes de Gaston Sacchini et de Rose Pratisi pere et mere dudit deffunt Sieur Sacchini.

Mondit Sieur le procureur du Roy se desiste pour Sa Majesté de tous droits et prétentions a la succession dudit deffunt Sieur Sacchini comme devolue au Roy a titres d'aubaine ou autrement, fait et donne main levée de toutes les oppositions formées pour raison de ladite succession et consent que ladite demoiselle Anne Sacchini femme la Mara et les enfants d'Arcange Sacchini fassent et disposent de ladite succession et fassent proceder a leur requete a la levée de nos scellés, ainsi que bon leur semblera et par les officiers qu'il aviseront bon etre et a signé avec nous an cet endroit de la minute des presentes.

GUICHARD.

PRESTAT.

Et le vingt-huit decembre... est comparu Maître Ravoisier...

Lequel nous a dit qu'au moyen de la main levée de Monsieur le procureur du Roy du domaine etant cydessus et des autres parts et dont il vient de prendre communication, il nous requiert de lui delivrer notre ordonnance a l'effet d'assigner de nouveau les interessés en ladite succession, les opposants a nosdits scellés, a l'exception de mondit Sieur le Procureur du Roy du domaine, et le gardien a comparoir samedi prochain trois heures de relevée par devant nous en l'appartement dudit Sieur Sacchini, pour par lesdits interessés et opposants etre present a la reconnoissance et levée de nosdits scellés et ensuite à l'inventaire, description et prise de ce qui se trouvera sous iceux et en evidence...

RAVOISIER, PRESTAT.

Et le trente decembre... trois heures de relevée, jour et heure indiquée par notre nouvelle ordonnance cidessus dattée, nous conseiller... nous sommes transporté susdite Rue de Richelieu dans la maison cy devant designée en laquelle sont apposés nosdits scellés, ou étant monté au deuxième etage et entré dans une chambre a coucher dependant de l'appartement qu'occupoit et ou est decedé ledit Sieur Sacchini, y avons trouvé et par devant nous est comparu ledit Sieur Soldato, cy devant qualifié et domicilié créancier de la succession dudit Sieur Sacchini

Lequel assisté dudit Maître Ravoisier son procureur audit Chatelet

nous a dit qu'en vertu de notre ordonnance du vingt-huit de ce mois il a par exploit de Tremoulet huissier a verge au Chatelet du jour d'hier fait donner assignation aux héritiers et représentants ledit Sieur Sacchini en la personne du Sieur Reboul archiviste du College de Louis le Grand, et encore aux opposants a nosdits scellés et au gardien d'yceux a comparoir ce jourd'hui lieu et heure presente a la reconnaissance et levée de nosdits scellés et audit gardien faire la representation d'y ceux sains et entiers et tout ce dont il est demeuré chargé

En conséquence ledit Sieur Soldato requiert qu'il soit a l'instant par nous procédé a la reconnaissance et levée de nosdits scellés pour etre ensuite procédé a l'inventorié, description et prisee de ce qui se trouvera sous y ceux et en evidence a la conservation de ses droits...

REVOISIER, SOLDATO.

Est aussi comparu Sieur Marcel Reboul secretaire archiviste de l'administration du College de Louis le Grand demeurant au dit College rue Saint Jacques paroisse Saint Benoit au nom et comme fondé de la procuration de demoiselle Anne Sacchini femme du Sieur Charles Lamara, du Sieur Dom Joseph, Dom Antoine, Dom Nicolas et demoiselle Nenezi Ferrucci (?), ladite dame Lamara habile a se dire et porter héritiere pour moitié, de Dom Antoine Sacchini, son frère decédé le sept (*sic*) octobre dernier et ledit Dom Joseph, Dom Antoine, Dom Nicolas et dame Nenezie [Nunzie] Ferrucii [?] freres et sœurs germains et tous majeurs de vingt ans, ainsi qu'il est dit en ladite procuration habiles a se dire et porter heritiers conjointement pour l'autre moitié dudit Sacchini leur oncle par representation de deffunte dame Arcange Sacchini leur mere epouse du Sieur Jean Baptiste Ferrucii[?], lesdites qualités justifiées par acte de notoriété passé devant Gioja notaire a Naples le trente un octobre dernier copie duquel l'Egalisé avec la traduction dudit acte par ledit Sieur abbe des François a été représenté par ledit Sieur Reboul, pour etre joint a l'inventaire auquel il va etre procédé.

Ladite procuration... dont copie legalisée par Perrier vice consul de France est avec la traduction de ladite procuration faite par l'abbé des François, interprete du Roy demeurée annexé a la minute dudit inventaire (1).

Lequel Sieur Reboul audit nom assisté de Maître Charpentier L'ainé son procureur et sous toutes reserves, protestations et deffences con-

(1) Cette pièce manque au dossier.

traies a celles dudit Sieur Soldato nous a requis de proceder a la reconnaissance et levée de nosdits scellés pour être ensuite procédé a l'inventorié description et prisee de ce qui se trouvera sous yceux et en evidence dependant de la succession dudit Sieur Sacchini, a la conservation des droits de ses constituants et sans y prejudicier nommant pour faire ledit inventaire Maître Sully notaire audit Chatelet et son confrere et pour faire ladite prisee Maître Jean Gilles Gomin avocat au Parlement huissier commissaire priseur audit Chatelet, nous requerant acte de ses comparution, dire, requisition Elizant domicile en la demeure dudit Maître Charpentier scize rue du Platre Saint Jacques et ont signé la minute des presentes.

REBOUL, CHARPENTIER.

Et aussi comparu Maître Dubois procureur audit Chatelet et d'Antoine Galeotti.

Lequel nous a dit que les causes de l'opposition que ledit Maître Dubois a par erreur nommé Agatino, a nos dits scellés, sont pour sureté et avoir payement de la somme de vingt six livres sterlin cinq Schellings, que ledit Sieur Antoine Sacchini doit audit Sieur Gallioti ainsi qu'il en justifiera requerant les interets, et ledit Maître Du Bois en son nom qu'il soit procédé a la reconnaissance et levée de nos dits scellés en sa presence comme procureur plus ancien des opposants et a signé la minute des presentes.

PRESTAT, DU BOIS.

.

1^{re} et 2^e Vacations.

Il a été vacqué a tout ce que dessus et a la redaction de l'intitulé dudit inventaire jusqu'a neuf heures sonnées pour double vacation, les meubles effets décrits en evidence, Ensemble nos scellés sains et entiers continuent de rester en la garde et possession dudit Beleff qui le reconnoit et s'en charge comme depositaire judiciaire pour en faire la representation quand et a qui il appartiendra.

La vacation pour la reconnaissance et levée de nosdits scellés et la continuation dudit inventaire a été remise eux jours et heures qui seront indiqués par Monsieur le Lieutenant Civil et ont toutes lesdites parties signé avec nous en cet endroit de la minute des presentes.

RAVOISIÉ.

DU BOIS.

CHARPENTIER.

C. SOLDATO.

REBOUL.

BELEFF.

PRESTAT.

Et le mardi deux janvier audit an mil sept cent quatre vingt sept, trois heures de relevée nous Commissaire susdit nous sommes transporté en l'hôtel et pardevant Monsieur le Lieutenant Civil auquel nous avons fait rapport de l'objet qui a donné lieu au present referé et Monsieur le Lieutenant Civil apres avoir entendu Maître Charpentier procureur dudit Sieur Reboul audit nom, et Maître Ravoisier procureur dudit Sieur Soldato, et ledit Maître Du Bois procureur du Sieur Galeotti, a dit et ordonné que sans prejudicier aux droits respectifs des parties et sans aucune approbation du titre du Sieur Galeotti, ses deffenses reservées au contraire, il sera procedé a la continuation desdites operations encommencées, en presence de Maître Ravoisier comme procureur plus ancien de ceux des opposants a nosdits scellés, et en ayant requis l'apposition et levée et dudit Maître Du Bois procureur dudit Galeotti

Et ordonne que la presente ordonnance sera executée non obstant et sans prejudice de l'appel

Et pour la continuation desdites opérations de scellé et inventaire, Monsieur le Lieutenant Civil a indiqué la vacation a jeudi prochain quatre du present mois trois heures de relevée et a mondit Sieur le Lieutenant Civil signé ces presentes.

AUGRAN.

Et le jeudi quatre janvier mil sept cent quatre vingt sept trois heures de relevée... Nous Commissaire susdit nous sommes transporté susdite rue de Richelieu dans la maison cy devant designée en laquelle sont apposés nosdits scellés ou étant monté au deuxième etage et entré dans la chambre a coucher dependant de l'appartement dudit Sieur Sacchini, y avons trouvé et par devant nous est comparu ledit Sieur Soldato cy devant qualifié et domicilié creancier de la succession dudit Sieur Sacchini, assisté de Maître Ravoisier son procureur

Et encore ledit Maître Ravoisier...

Est aussi comparu ledit Sieur Marcel Reboul.... au nom et comme fondé de la procuration de dame Anne Sacchini, femme du Sieur Charles Lamara[?] de Dom Joseph, Dom Antoine, Dom Nicolas et demoiselle Nunzie Ferrarei[?] Ladite dame Lamara habile a se dire et porter heritiere pour moitié de Dom Antoine Sacchini son frere decédé a Paris le sept (*sic*) octobre dernier et les dits Dom Joseph, Dom Antoine, Dom Nicolas et demoiselle Nunzie Ferrarci[?], freres et sœur germains, et tous majeurs de vingt ans, ainsi qu'il est dit en ladite procuration, habiles a se dire et porter heritiers conjointement pour l'autre moitié dudit deffunt Sieur Sacchini leur oncle par representation de deffunte dame Arcange Sacchini leur mère et Eponse dudit Sieur Jean Ba-

ptiste Ferrurci[?] ladite procuration passée devant ledit Maître Gioja notaire a Naples le trente un octobre dernier, dont copie légalisée par Maître Fevrier vice consul de France et avec la traduction de ladite procuration faite par Monsieur l'abbé des François interprete du Roy demeurée annexée à la minute de l'inventaire a la continuation duquel il va etre procédé

Lesdites qualités justifiées par l'acte de notoriété passé devant Maître Gioja cy devant datée et enoncée

Lequel Maître Reboul... nous a dit qu'il requiert qu'il soit à l'instant par nous procédé a la reconnoissance, et levée de nosdits scellés.

Est aussi comparu ledit Maître Du Bois procureur audit Chatelet et du Sieur Galeotti opposant à nosdits scellés.

Lequel nous a dit qu'a la conservation des droits et creances de sa partie il n'empeche qu'il soit a l'instant par nous procédé a la reconnoissance et levée de nosdits scellés...

Et enfin a comparu ledit Beleff cy devant qualifié et domicilié gardien de nosdits scellés

Lequel nous a dit quil est pret et offre de nous représenter nos dits scellés sains et entiers et tout ce dont il est demeuré chargé et a signé la minute des presentes.

Sur quoi, nous, conseiller du Roy, commissaire susdit avons auxdites parties assisté comme dessus et au dit maître Du Bois donné acte de leurs comparutions, dires, requisition, reserves, et encore lettres audit Beleff de ses offres de nous représenter... En consequence, Disons qu'il va etre par nous a l'instant procédé a la reconnoissance et levée de nosdits scellés pour etre ensuite procédé a la continuation de l'inventaire, description et prise de ce qui se trouve sous yceux...

Pour l'exécution de laquelle notre ordonnance nous avons en presence des parties reconnu sains et entiers et comme tels levés et otés les scellés par nous apposes sur... les ouverture et fermeture des volets du hant d'une armoire de bois de sapin pratiquée dans le mur d'une pièce a coté de la salle a manger, Laquelle armoire ayant été ouverte avec la clef

Etant repassé dans ladite salle a manger, ayant vue sur ladite rue de Richelieu, nous avons en presence desdites parties reconnu sains et entiers et comme tels levés et otés les scellés... appliqués et traversant sur... une commode a dessus de marbre a la Regence...

Ensuite etant revenu dans ladite chambre a coucher nous avons presence que dessus reconnu.... les scellés... sur les ouvertures et fermetures de porte d'un petit cabinet a gauche de l'alcove après avoir observé que les carreaux de vitres sont en bon etat, il a été procédé à l'inventorié description et prise de différentes partitions d'opera qui

s'y sont trouvées ainsi qu'il paraît audit inventaire et pour sureté des objets qui nous ont paru être ceux réclamés, nous avons refermé ladite porte, et réapposé nos scellés sur icelle au même et semblable état qu'ils étoient cydevant.

Il a été ensuite procédé par ledit officier à l'inventorié du linge....

Nous avons ensuite reconnu sains et entiers... les scellés... d'un secrétaire de bois de rapport et à dessus de marbre duquel l'ouverture ayant été faite... nous en avons retiré les bijoux qui y étoient renfermés.,.

Et pour sureté des parties trouvées sous nos dits scellés nous les avons reuni et remis dans ledit secrétaire sur l'abbattant duquel nous avons reapposé nos scellés...

Ce fait et après avoir vacqué jusqu'à neuf heures sonnées par double vacation pour accélérer à la requisition expresse des parties, tous les objets inventoriés en la présente double vacation, ensemble scellés subsistant et nouvellement réapposés ont été laissés en la garde et possession dudit Beleff...

L'assignation pour la continuation desdites opérations de reconnaissance et levée de nos dits scellés et dudit inventaire a été prise et convenue entre les parties et officiers à demain vendredi trois heures de relevée, et ont les parties signé avec nous sous les réserves et protestations par elles cy devant faites et qu'elles reitérent.

	BELEFF.	SOLDATO.
REBOUL.	DUBOIS.	BRUNET.
	CHARPENTIER.	PRESTAT.

3^e et 4^e vacations.

Et le vendredy cinq janvier audit an mil sept cent quatre vingt sept, trois heures de relevée... nous, conseiller du Roi... avons auxdites parties donné acte de leur comparution...

En procédant ledit Sieur Soldato a dit que la majeure partie des meubles qui garnissent l'appartement où nous sommes et qu'occupoit ledit Sieur Sacchini lui appartiennent, come les ayant acheptés pour son compte et mis dans l'appartement dudit Sieur Sacchini, en conséquence qu'il requiert qu'il soit fait distraction desdits meubles suivant la designation qui en sera faite pour n'être point compris dans l'inventaire et description de ceux appartenants audit Sieur Sacchini, lesquels meubles par lui réclamés consistent en une glace d'un seul morceau de vingt quatre pouces de haut sur vingt cinq de large dans son cadre de bois doré, une commode en bois de rose à cinq tiroirs à dessus de marbre, quatre parties de rideaux de croisée de toille angloise

a carreaux bleu et blanc, garni de leurs tringles et anneaux huit glands servant d'embrasses auxdits rideaux, six cabriolets de velours dutrecht Bleu, quatre petits rideaux de mousseline, deux petits rideaux de porte vitrée en toile angloise, le tout étant dans la salle a manger plus un trumeau de cheminée de deux glaces, la premiere de huit pouces de haut, la seconde de quarante pouces sur trente quatre de large, dans son parquet de bois peint en gris, un bois de lit a fond sanglé a pomme de pin, garni en damas Bleu, une courte pointe pareil garnie de frange et glands, deux rideaux de croisée en damas bleu, deux petits rideaux da mousseline deux autres petits rideaux de linon, un secretaire en bois de rose a dessus de marbre, une table de piquet, un canapé garni de ses oreillers, quatre cabriolets, une Bergere, le tout en damas bleu garnise de leurs coussins de toile a carreaux, quatre petites chaises en lire foncées de paille, deux petits rideaux de croisée en mousseline les dits effets étant dans ledit sallon avec un ecran et un garde feu de fer-blanc.

Attendu la reclamation desquels effets ledit Soldato s'oppose a l'inventorié d'y ceux et a signé en cet endroit de la minute des presentes.

SOLDATO.

.... Après quoi les effets reclamés ont été inventoriés par distinction ainsi qu'il resulte dudit inventaire.

Nous avons ensuite reconnu sains et entiers et comme tels levés et otés les scellés... sur les ouvertures et fermetures d'un secretaire dont l'ouverture a été faite avec la clef qui etoit en nos mains, et il a été procedé parlesdits officiers a l'inventorié des papiers trouvés dans ledit secretaire, ainsi qu'il resulte dudit inventaire

....les scellés apposés sur la porte du cabinet a coté de l'alcove, duquel nous avons retiré les objets qui se sont trouvés appartenir aux sieurs Nicolas Antoine Framery musicien et Antoine Desaugiers compositeur de musique et Pierre Laujon Ecuyer de Son Altesse Serenissime M.gr le Duc de Bourbon aux termes de leurs reclamation et dont nous nous sommes chargés, ains que lesdites parties l'ont requis pour etre remis a chacun d'eux et en recevoir decharge.

5° et 6° Vacations.

Ce fait et après avoir vaqué jusqu'a neuf heures sonnées par double vacation et ne s'étant plus rien trouvé à comprendre, dire et declarer audit inventaire les papiers au nombre de trois cottes, ensemble la somme de quarante huit livres dix sols de deniers comptants trouvés

sous nos dits scellés et qui ont été inventoriés, ont été remis du consentement dudit Sieur Reboul qui le reconnoit et s'en charge pour en faire la representation et en compter, quand et a qui il appartiendra.

Les meubles inventoriés par distinction ont été laissés du consentement dudit Sieur Reboul et desdits Maîtres... en la garde et possession dudit Sieur Soldato qui le reconnoit...

A l'égard des autres meubles et effets compris audit inventaire ils ont été laissés du consentement desdites parties en la garde et possession dudit Beleff qui le reconnoit et s'en charge pour en faire la representation lors de la vente qui en sera incessamment faite, sur les deniers à provenir de laquelle vente ledit Maître Gomin est et demeure autorisé à payer les frais de nos dits scellés, ceux dudit inventaire grosse et expedition d'yceux, les frais de garde de nosdits scellés dus audit Beleff qui ont été fixés du consentement de tous les parties a raison de cinquante sols par jour depuis l'apposition jusqu'à la dernière vacation de vente, quoi faisant il demeurera d'autant quitte et dechargé envers laditte succession.

Dont et de tout ce que dessus nous avons redigé le present proces verbal que lesdits parties ont signé avec nous sous les reserves par elles cy devant faites et qu'elles reiterent, ainsi qu'il est dit en la minute des presentes.

DU BOIS.

SOLDATO.

PRUNIER.

REBOUL.

BELEFF.

CHARPENTIER LÉ.

PRESTAT.

Et a l'instant est comparu Maître Pierre Hubert Charpentier le jeune Procureur au Chatelet et du Sieur Ferrari du Smit.

Lequel nous a dit que les causes de l'opposition dudit Sieur Smit sont pour les appointements a lui dus, en qualité de secretaire interprete du Sieur Sacchini et pour plusieurs autres sommes qui sont dus dont il se reserve de faire le detail en tems et lieux, comme aussi ledit Maître Charpentier audit nom de procureur dudit Sieur Ferrari nous a l'instant representé une montre a Boette et Chaîne d'or a Breloque aussi d'or composé de trois clefs dont une grande et un cachet, que ledit Sieur Smit presume dependre de la dite succession, qu'il a remis au Sieur Ricard a l'effet d'en faire la representation, ainsi qu'il est expliqué en l'opposition du dix octobre dernier, la quelle montre a été remise par ledit Sieur Ricart audit Maître Charpentier pour en faire la representation qu'il en effectue a l'instant a l'effet d'être ladite

montre presentement inventoriée si on le juge a propos, et être remise audit Maître Charpentier audit nom jusqu'a ce qu'il ait été statué sur la propriété de ladite montre et assigné sous les reserves de tous les droits et actions dudit Sieur Smit, ainsi qu'il est dit a en la minute des presentes.

CHARPENTIER j^{ne}.

. Et par lesdites parties és dits noms a été dit qu'ils soutiennent que la dite montre appartient a ladite succession, comme ils sont en état de le prouver, faisant a cet égard toutes reserves de se pourvoir si besoin est, contre qui il appartiendra, même par les voyes extraordinaires, consentant neantmoins l'inventorié de ladite montre, chaîne et dependances, et ensuite que le tout soit remis audit Maître Charpentier, attendu que par ladite opposition, le Sieur Ricart huissier s'en est rendu depositaire, et qu'il a même été formé une opposition entres les mains dudit Sieur Ricart a la remise de ladite montre, et ont signé sous toutes reserves de droit en cet endroit de la minute des presentes.

PRUNET. REBOUL. SOLDATO.

CHARPENTIER LÉ.

DU BOIS.

De ce que dessus ayant donné acte, ladite montre a été à l'instant inventoriée et prisee audit inventaire et remise audit Maître Charpentier audit nom qui le reconnoit pour être par lui remise audit Ricart qui la representera quand il appartiendra, contre laquelle reprise par ledit Maître Charpentier toutes lesdites parties ont fait toutes reserves et protestations de droit et ont signé la minute des presentes.

SOLDATO.

CHARPENTIER j^{ne}.

REBOUL.

DU BOIS.

CHARPENTIER LÉ.

PRESTAT.

PRUNET.

Et le dix sept janvier mil sept cent quatre vingt sept en l'hôtel de nous, Commissaire susdit est comparu mondit Sieur Pierre Lojon (*sic*) cy devant denommé et qualifié en l'opposition qu'il a formée a nosdits scellés afin de reclamation et remise d'un opera intitulé *Epaphus et Memphis* auquel Sieur Lojon avons fait remise dudit opera conformément a ce qui a été convenu entre les parties par la cloture de notre dit proces verbal, en quitte et decharge ladite succession et consent que son opposition soit et demeure nul et a signé avec nous en cet endroit de la minute des presents.

LAUJON.

PRESTAT.

Et le vendredy dix neuf janvier mil sept cent quatre vingt sept.....
est comparu ledit Sieur Nicolas Etienne Framery sur-Intendant de la
musique de Monseigneur le Comte d'Artois demeurant a Paris, rue
Neuve des petits Champs Paroisse Saint Roch

Lequel Sieur Framery reconnoit que nous luy avons presentement
remis le manuscrit intitulé L'opera d'Alcine pour lequel il avoit formé
opposition par notre proces verbal des autres parts, duquel manuscrit
ledit Sieur Framery quitte et decharge la succession dudit Sieur Sac-
chini et donne main levée de sadite opposition laquelle demeure nulle
et de nul effet et a signé avec nous la minute des presentes.

FRAMERY. PRESTAT.

Et le vingt quatre janvier audit an En l'hôtel de nous Commissaire
susdit est comparu le Sieur Antoine Desaugiers compositeur de musique
ci devant qualifié et domicilié

Lequel reconnoit que nous lui avons remis la partition et poeme
d'un opera intitulé *Linus* pour la reclamation duquel il avoit formé
opposition a nosdits scellés; au moyen de quoy ledit Sieur Desaugiers
en quitte et decharge la succession dudit feu Sieur Sacchini et donne
main levée.....

Et a signé avec nous Commissaire susdit.

DESAUGIERS FILS. PRESTAT.

L'anima musicale di Venezia.⁽¹⁾

Da lunghi secoli, al soffio carezzevole della brezza mattutina, dall'una all'altra sponda dell'ampio magnifico mare, si inseguono senza posa, con ritmo tenue e blando, le timide onde crepuscolari su cui il vivido sole dell'aurora va riflettendo i raggi suoi fulgenti. Battono con alterna ed ininterrotta vicenda: si frangono da secoli sul lido illirico e sul versante italico i marosi frementi, intenti a diffondere fra quei popoli l'eco della voce animatrice d'un popolo lontano, ma tutt'ora glorioso nella storia della bellezza, della civiltà e della forza trionfante. Si accavallano con grida alte e sibilanti i flutti impetuosi che in note di dolore e di angoscia — come voci di anime straziate — sembrano invocare ed imprecare, mentre il vento che sale dal mare Egèo e dal mar Jonio, reca fra gli abitatori de' due lidi adriatici, il suono arcano delle note tratte dalla lira di Orfeo e dalla cetra di Terpandro; il lamento elegiaco della poetessa di Lesbo; il grido amoroso e disperato di Ero e di Leandro.

Quelle voci, quei lamenti, quei suoni indistinti, con accento fantastico si ripercuotono nell'anima nostra; vibrano nel profondo e nell'intimo del nostro cuore; ritornano, nel ritmo insistente, alla mente confusa, come in poetico sogno: nel sogno dolce ed ideale che accomuna tutte le anime, che attraversa mari e monti, che supera i secoli, che vince differenze di razza e di aspirazioni, che fa dimenticare il triste ricordo di lotte intestine e di cruenti battaglie.

(1) Dalla Conferenza letta al *Circolo letterario* di Fiume il 28 febbraio, al *Circolo Artistico* di Palermo il 14 marzo 1907 ed al *Collegio Romano* il 20 febbraio 1908.

La più intensa anima musicale vibra, pulsa e freme in ogni vena, in ogni cellula — anche la più ascosa — del corpo meraviglioso, per bellezza muliebre, quale apparisce Venezia; ed a chi osservi l'immagine sua con senso profondo di intimo e religioso affetto: a chi ascolti commosso la sua voce occulta, e pur tutta palpitante, non può essere negata l'estasi arcana ed infinita, che essa, col suo spirituale amplesso ne dona ad ogni ora, ad ogni istante.

Quando lo spirito nostro, assetato di pure emozioni, si affaccia per la prima volta alla apparizione fulgente di Venezia, sentesi come abbandonare e trascinare in quel vortice di vaghe sensazioni, di poetici sogni, di ebbrezze sublimi, che rivela ad un tratto la vista di quell'oasi fantastica, la quale dalla pianura padana giunge sino all'alto dello storico estuario.

Ma più che la *voce delle cose* parla possente al nostro spirito un'altra segreta voce: la voce serena d'un'esistenza ideale che sorvola e si innalza al di sopra della nostra stessa sensibilità: la voce di quel mondo arcano, e pur visibile e palpitante, che la cara Venezia lascia scorgere, attraverso il suo essere, nei secoli che furono, nel presente e nell'avvenire.

*
* *

Nell'ora dell'*Angelus*, quando a sera squillano dalle cento torri le campane festose il cui suono giubilante si insegue nel ritmo e si bacia nell'onda di un unisono che sale dalla laguna, dai canali e dalle calli per confondersi e dileguarsi sull'ampio mare che l'immenso poema dell'umanità (la quale gioisce e soffre, ama e dispera, ride e piange) accoglie in un grandioso amplesso, si sente ben tosto che la più ardente anima musicale, ascosa ma eterna, sta dinanzi a noi, sta per impossessarsi del nostro spirito, per soggiogarlo, per conquiderlo e per vincerlo.

Ascoltiamo, in una notte placida e serena, la sinfonia meravigliosa del silenzio che su l'alma città del sogno — in un'ampiezza che sembra sconfinata — vigila attento, tutto avvolgendo col suo manto di luce lunare! Destate nel loro sonno dal breve e tenue fremito della brezza notturna, le acque battono in ritmica cadenza contro i marmi dei fastosi palagi. Quel ritmo dapprima lento e grave,

coll'accelerarsi del movimento va assumendo l'intensità e la vibrazione di un suono musicale. Ed il canto più sublime si eleva dalla maestà di quel silenzio.

Anime gementi sogguardano ed ascoltano mute e solitarie il quadro dell'infinito che le circonda. Esse sembrano scrutare nel mistero dell'avvenire coll'ansia tormentosa di chi crede, soffre e spera. Così la dolce la carezzevole voce; la soavissima voce dell'anima che intende e che si protende, giunge al nostro cuore come voce di conforto e di salvezza.

Da le calli tortuose; dal campiello illuminato dalla luna; dal sottopertico decorato di festoni, ne arriva tuttavia l'eco gioconda di liete canzoni. L'alto mistero della notte, il velo di tristezza e di abbandono che dapprima era sceso nella nostra anima, è rotto dalla giocondità di questa scena giuliva. E la frase musicale semplice, schietta, ingenua si espande in un ritornello che è letizia, in un ritmo che è vita.

*
* *

« *L'arte* — disse John Ruskin — *è opera di amore* ». Questo ben seppero e sentirono gli antichi popoli che si rifugiarono per le isolette paludose dell'adriatico lido, confidando alla virtù dell'arte la missione etica, estetica ed istorica di testimoniare ai secoli la fede semplice e profonda ond'essi scelsero quelle solitudini del mare, non solo nella speranza di fondarvi nuove dinastie o di iniziare un'era di larga prosperità, ma ancora — come dice il Caffi — per umiliarsi davanti a Dio e per innalzare a Lui le loro ardenti preghiere.

Le nomadi legioni che, vinta la barbarie antica, sugli albori dei primi secoli andarono migrando per l'estuario e ricoverandosi man mano a Grado, ad Aquileja, a Torcello, a Malamocco, recarono nell'anima il culto dell'arte e della poesia, che rinsaldarono con viva fede attraverso le prime lotte nelle quali si prepararono la via alla conquista vittoriosa della bellezza e della verità.

Tutta Italia era sangue, fiamme, rovine, in que' primi secoli; unicamente nelle inaccessibili isolette era quiete e silenzio.

Semplice e tranquillo insieme era il vivere. Chiese e monasteri

modestamente, per non dire poveramente, venivano erigendosi; ed i preti, come i monaci che vi abitavano, erano conservatori gelosi e custodi delle preziose reliquie del molto sapere de' Greci nelle arti e nelle scienze.

Dalle venete lagune uscì quel Giorgio prete viniziano che nell'anno 826 andò in Ingelheim presso Carlo Magno per fabbricargli un organo *morae græcorum*! Da quelle isolette — non si può dire sia provato, ma assai verosimilmente è creduto — procedette Guido Monaco d'Arezzo, il quale prese stanza nel vicino monastero di Pomposa. Ivi ancora, il cenobio di San Giorgio Maggiore (ne fan fede le sue vetustissime cronache) aveva sul declinare dell'VIII secolo alcun monaco *pietate, misericordia, cantu et artis musicae scientia pollentem*.

« Venezia dunque nella pace e nella sicurezza del suo ritiro palustre mantenea vivo quel sacro fuoco dell'arti belle ch'era estinto in tutto il rimanente suolo d'Italia, ove correano torrenti di sangue e fumavano monti di ruine delle città e terre incendiate e distrutte » (1).

Il doge Pietro Orseolo ed il Patriarca Lorenzo Giustiniani, nella visione ideale di una patria gloriosa e trionfatrice, operando con virtù di fede, si raccolsero a pregare per la grandezza della città diletta, e da allora nuove voci, nuovi canti, echeggiarono per le lagune, del pari che sotto le volte delle dorate chiese bisantine, le quali si andavano man mano costruendo.

Le devote salmodie, arricchite dai vaghi melismi orientali, che oggi ne appaiono quali fregi marmorei tracciati su archi grandiosi anelanti verso l'infinito, risuonarono per le piazze durante le primitive, maestose e trionfali cerimonie liturgiche compiute alla luce del sole, innanzi allo specchio d'acqua fosforescente, al cospetto della folla commossa e febbricitante nell'ansia del novello orgoglio da cui si sentiva pervasa e dominata.

Ho ricordato John Ruskin. Egli, a mezzo il secolo passato, col suo bizzarro e profondo ingegno indagatore, con amore e con ardore

(1) FRANCESCO CAFFI, *Storia della Musica Sacra nella già Cappella Ducale di San Marco a Venezia*, vol. I, pag. 24. Venezia, 1854.

indomito, rivelava al mondo moderno l'anima artistica di Venezia; egli raccoglieva la voce tenera del suo passato e ne apprendeva le ragioni del suo fascino immortale.

Il Ruskin tuttavia credette di scrutare nel profondo e nell'intimo dei suoi secreti l'anima artistica di Venezia; egli volle indagare fra le pietre, le sculture, i marmi, le tele, i mosaici per intendere l'arcanica voce. Non intese però un'altra più intima voce; quella che prende forza e virtù di vita dall'anima musicale della affascinante città del sogno. Il Ruskin non arrivò a comprendere il linguaggio musicale che dai giorni più remoti in sino ad oggi, continuò a vibrare sommessamente, quasi silenziosamente, per le arcate della Basilica, velato da quello stesso simbolico nimbo di ombra il quale — come ricorda d'Annunzio — occulta la fronte dell'angelo che nella *Gloria di Venezia*, dipinta da Paolo Veronese nel Palazzo Ducale, incorona la fastosa ed opulenta Regina dell'Adriatico.

La prima pietra di Venezia fu posta sul mare di sabbia nel nome di San Giacomo pescatore, e la prima chiesa eretta a Rialto venne dedicata appunto all'apostolo di Cristo.

Quella chiesetta ebbe a subire varie trasformazioni. Fondata nel V secolo, verso il 1073 venne ricostruita ed ornata di mosaici greci per opera del doge Domenico Selvo. Un secolo appresso fu un'altra volta rinnovata ed ebbe nuovi abbellimenti. Poscia rimossa dal posto ove dapprima si trovava, venne ricostruita poco più lungi.

Seguendo tutte queste trasformazioni il Ruskin esce a dire con doloroso accento: « senza dubbio presto, *per nuovo progresso*, San Giacometto di Rialto dovrà diventare un magazzino, forse un deposito di petrolio... ».

Ebbene, no! Dopo un lungo periodo di abbandono, quella storica chiesetta, la quale conserva ancora vestigia venerabili dell'antica bellezza, divenne luogo di raccoglimento e di studio per quei pochi fedeli che diciotto anni addietro si accinsero colà a studiare e propugnare il ritorno del canto sacro alla sua semplice, pura e genuina espressione. E da quel modesto recesso appunto le voci lontane degli sconosciuti laudatori di Dio sui temi del canto gregoriano: le voci vibranti de' primi maestri della polifonia vocale, nell'ora dell'estasi spirituale, si ripercossero sotto le volte del magico San Marco.

*
* *

Uno spettacoloso e solenne avvenimento, a mezzo il secolo XIV, ebbe ad allietare Venezia. Sedea sul trono dogale quel Lorenzo Celsi che Petrarca, nelle sue senili, appellava *vir vere celsus*; e con prolungate magnifiche feste davasi nobile sfogo all'entusiasmo ed al giubilo pel ricupero, allora avvenuto, del regno di Candia.

Accorreva quindi da tutte le parti d'Italia e dal Levante la folla cosmopolita per godere dei grandiosi spettacoli e delle famose giostre. La bella città era divenuta convegno de' più eccelsi personaggi, tempio sontuoso di ricchezza e di fasto.

Il celebre cieco fiorentino Francesco Landino, zio del reputato messer Cristoforo (uno dei più antichi commentatori di Dante) giungeva da Firenze per farsi ammirare dalla Signoria veneziana e quale poeta e come suonatore d'organo. Verseggiò egli, in quell'occasione, alla presenza di Francesco Petrarca e suonò in pari tempo gli organi della Cappella Ducale, misurandosi collo stesso organista di San Marco, Francesco da Pesaro. Alla nobile gara, fra un immenso concorso di signori e di popolo, assistevano il doge Celsi, l'arciduca d'Austria ed il Re di Cipro, il quale a nome di Venezia esultante volle incoronare di lauro il musico poeta.

Ma alla nota giubilante nel ricordo nostro di tardi nepoti fa contrasto una mistica voce che parte dal secreto recesso di un santo cenobio. È Vettor Carpaccio che intento a dipingere per la Cappella degli Schiavoni alcuni quadri raffiguranti la vita di San Girolamo, decora magistralmente l'opera sua di due brevi e concettose composizioni a quattro voci diligentemente riprodotte in due libri di canto caduti a terra e rimasti, come per caso, aperti.

Era tanta la scrupolosità e le dignità artistica; tale il senso estetico di quegli antichi maestri del pennello e del colore, da non permettersi essi di decorare un'opera propria, contaminandola con qualche simbolo musicale che potesse apparire informe od imperfetto.

Infatti: nel celebre *Concerto* del Giorgione, non vediamo noi forse le mani del monaco posare sulla tastiera del clavicordio collo stesso portamento che esige la tecnica più perfetta dell'arte? « Quali note

— dice il d'Annunzio — quali note le mani belle e sensitive traggono da' tasti su cui si indugiano?

Trascrizione di un brano di musica dipinto da VETTOR CARPACCIO nel San Gerolamo.

TENORI 1^o

TENORI 2^o
BASSI

« Magiche note al certo se valgono a operare nel musico la violenta trasfigurazione che tradisce il suo volto.

« Ma nell'ardente fiore dell'adolescenza raffigurato dal Giorgione

in un terzo personaggio, la musica esalta pure il suo sogno indicibile e sembra moltiplicare infinitamente la sua potenza di gioire. Egli sa d'esser padrone di quella vita che sfugge ad ambo gli altri e le armonie ricercate dal suonatore non gli sembrano se non il preludio della sua propria festa! » (1).

* * *

Il cortese lettore mi segua ora, con l'occhio dell'anima e col desiderio nel cuore, sotto le volte aurate della Cappella dogale.

È il giorno lontano, ma sfolgorante nel quale il magnifico Tempio sta per accogliere l'urna dorata che racchiude il legno della Croce. Splendono iridescenti gli ultimi raggi del vespro luminoso, mentre la fastosa processione, — resa celebre nel gran quadro di Gentile Bellini — incede solennemente.

I musici che con l'arpa, il violino ed il liuto entrano l'un dopo l'altro in San Marco, sono stati ritratti dal grande artefice con mano maestra. Ed essi — come ha detto il Ruskin — *vi prendono l'anima!* Le voci argentine dei fanciulli biancovestiti innalzano il loro canto nell'Inno trionfale. *Te fons salutis Trinitas* si ripete per tutto il Tempio mentre l'urna dorata viene posata sull'altare di porfido e di alabastro, innanzi alla pala gemmata.

(1) GABRIELE D'ANNUNZIO, *L'Allegoria dell'Autunno*, pag. 32-33, Roberto Paggi. Firenze, 1895.

Ma entriamo nel magnifico Tempio!

Sotto l'abside multicolore la corona di cherubini e di serafini al canto solenne sembra si venga animando come per atteggiarsi ad una festosa ascesa verso il cielo. Nello stesso momento la vivida luce del vespro illumina il volto raggianti di Cristo in atto di passare il libro dell'Evangelo nelle mani di Marco.

Nè io saprei meglio penetrare nell'anima profonda di questa mistica visione: non saprei comprendere tutto il linguaggio dello spirito ideale ed arcano che si cela sotto le dorate volte, se non riavvicinando la scena meravigliosa al sublime mottetto di Andrea Gabrieli: *Angeli, Archangeli*. Ascoltiamone lo spunto immaginoso:

A. GABRIELI, *Angeli, Archangeli*. Mottetto a 4 voci.

Vivo p An - ge - li Ar-chan-ge -

SOPRANI
ALTI

p An - ge - li Ar-chan-ge - li Thro - ni et Do - mi -

TENORI
BASSI

An - ge - li Ar - change - li

- li Thro-ni et Do - mi - na - ti - o - nes

- na - ti - o - nes, Thro - ni et Do - mi - na - ti - o -

p An - ge - li Ar - chan - ge - li Thro - ni et

p Prin - ci - pa - tus et Po - te - sta -

nes, Prin - ci - pa - tus et Po - tes -

Do - mi - na - ti - o - nes, cresc.



Al di fuori, intorno alla piazza monumentale, le croci d'oro della cupola e le ali degli angioletti che fanno cornice all'arcata centrale risplendono tutt'ora agli ultimi raggi del crepuscolo, e per la brezza carezzevole della sera sventola il rosso gonfalone della vittoriosa Repubblica, mentre le timide colombelle, con candido ed innocente abbandono, sembrano avvolgersi nelle morbide pieghe dello storico e glorioso vessillo. È l'ora in cui dall'alto della torre secolare, intorno alla laguna e per tutta l'ampiezza del mare risuona e vibra in onde armoniche l'eco squillante della Marangona.

*
* *

Parlano le cronache del divin messer Hadriano!

Così lo chiamavano i suoi contemporanei. Appartiene egli alla schiera di quei valenti che rotti ad ogni artificio del canto mensurale, provando acuto il bisogno di scaldare il proprio cuore al soffio vivificante del luminoso sole meridionale, a mezzo il secolo XVI scescero dalla Fiandra in Italia per insegnare l'arte del contrapunto, col proposito precipuo però di attingere essi stessi alla fonte della vita la ragione intrinseca delle proprie creazioni.

Fu il doge Andrea Gritti — illustre nella storia della gloriosa repubblica — che nel 1527, vincendo d'autorità false ritrosie ed artificiose avversioni, volle assicurare alla cappella dogale la cooperazione di Adriano Willaert, il musico già divenuto celebre ed onorato nella stessa alma Roma.

Quale impulso abbia dato il compositore fiammingo alla vita musicale di Venezia lo dicono i suoi numerosi ed illustri discepoli. Da Venezia infatti le discipline musicali, assortite per magistero

di dottrina al livello di nuova e vera scienza, si propagarono d'un tratto, può dirsi, per l'Italia e per la Germania.

Come ben si esprime lo storico, allorquando in un impeto di orgoglio cittadino, esclama a questo proposito:

« Onore a quel saggio Andrea Gritti, il quale dato di cozzo al puntiglio municipale di voler un maestro viniziano — quando non c'era — fece sì che cen fossero di poi e sempre a dovizia » (1).

Infatti è al Willaert cui si deve l'inizio di quella celebrata scuola veneziana la quale tanto lungi, nello spazio e nel tempo, portò la sua fama gloriosa. Per tal modo il nome ed il fascino di Venezia continuarono sempre più a diffondersi pel mondo.

Alternando la composizione dei *Mottetti* a quella dei *Madrigali*: la creazione di *Inni* e di Canzoni: di *Salmi* polifonici a guisa di *Falso-bordoni*, con *Fantasie* o *Recercari* strumentali, la scuola del Willaert — per opera del maestro insigne e per virtù intellettuale de' numerosi discepoli che la storia onora ed ammira — contribuì ad elevare l'arte musicale al più alto grado di bellezza.

Era dessa una bellezza semplice, casta, quasi direi infantile; ma non per questo meno penetrante ed espressiva.

E come Venezia sentisse gratitudine e venerazione pei sacerdoti custodi severi di tale bellezza, lo dica il fatto che a proposito del Willaert narra appunto il Caffi.

« Giaceva da ultimo fra le coltrici il grand'uomo crucciato da acerbi dolori, ma onorevol corona al suo letto faceano cospicui mecenati, ufficiosi amici, rispettosì e grati scolari.

« Solenne visita, accompagnata da musici della sua corte, fargli piacque al Duca di Ferrara Alfonso d'Este, il quale giunto in Venezia qualche giorno prima ch'egli uscisse di vita, confortar lo volle di sua presenza. Giuseppe Zarlino, di questa visita testimonio, rende conto di lunghi amorevoli colloqui che il Duca allor con lui tenne; aggiungendo che in tale occasione a quel Signore delle arti belle e de' lor professori generoso mecenate, facesse Adriano stesso grandi rendimenti di grazie, perchè tenev'assai care le di lui opere, non

(1) FRANCESCO CAFFI, *op. cit.*, vol. I, pag. 87.

solo, ma perchè inoltre per di lui speciale benevolenza erano venute in luce una grandissima parte di quelle cose che egli avea già composte, le quali stavano quasi sepolte ».

E quali furono gli allievi di messer Adriano?

Essi si nomano Cipriano de Rore, l'insigne madrigalista, il successore del Willaert stesso nella cappella dogale; Giuseppe Zarlino, compositore e teorico celebrato, il quale pubblicava e dedicava le monumentali *Instituzioni armoniche* al Patriarca Vincenzo Diedo, e poco appresso li *Sopplimenti musicali* al Papa Paolo V. Gli scolari di Willaert più riputati rispondono al nome di Girolamo Parabosco, organista e poeta, che offriva le sue rime ad Anna d'Este, ed al quale il suo grande quanto sospetto amico, Pietro Aretino, indirizzava parole piene di entusiasmo; rispondono al nome di Claudio Merulo che dalla scuola del Willaert passava all'organo di San Marco, successore del Parabosco.

Oltre che opere proprie di grande merito, tutt'ora ammirate ed eseguite dai più celebri organisti d'Europa, il Merulo diede alla stampa, ed a proprie spese, composizioni d'altri autori. Sono a ricordarsi a questo proposito gli *Introiti* di Fra Costanzo Porta ed il *Transilvano* di Gerolamo Diruta.

Ho nominato Frate Costanzo Porta. Questo monaco illustre, dopo di avere appartenuto alla scuola di Willaert, seguendo la fortuna ascendente del suo mecenate e protettore Card. Giulio della Rovere, dal convento di Osimo passò per due volte alla Cattedrale di Ravenna, dal Santo di Padova alla Santa Casa di Loreto, ovunque lasciando traccia dell'azione sua geniale, dotta ed illuminata.

E qui ricordo ancora Andrea Gabrieli le cui pagine di polifonia vocale ripubblicate — a mezzo il secolo XIX — nella *Musica Divina* del Proske, ci rendono ancora tanto ammirati e commossi.

Così, prosperosa e vigorosa adunque apparisce, attraverso il secolo XVI, la scuola musicale iniziata da Adriano Willaert in Venezia. Da essa e per essa, mentre il grande di Palestrina, dall'alma Roma, irradiava la luce del suo genio immortale, corsero per l'Italia e poco appresso per il mondo intero, il sorriso ed il fremito di un'anima vagante ed incerta, ma ebbra di mistica poesia e parimenti anelante, con trasporto casto e verginale, verso le regioni della lirica umanistica.

Ma nella inoltrata rinascenza lo spirito classico e pagano dell'antico mondo di Atene e di Roma — all'inizio del secolo XVII, così pieno di seducenti attrattive, tanto sfolgorante negli splendidi paludamenti da esso regalmente rivestiti — andava oramai avvincendo e dominando l'anima novella. Antesignano di questa evoluzione ne apparisce Giovanni Gabrieli, il Tiziano della musica; l'immaginoso, il solenne, il grandioso coloritore dei suoni, quale ai posteri ebbero a tramandarlo il Burney ed il P. Martini, il Winterfeld, nell'opera insigne intitolata: *Gabrieli und seine Zeitalter*, e l'Ambros nella *Geschichte der Musik*.

* * *

Venezia guerriera, dopo la grande battaglia di Lepanto era divenuta mèta di quanti alla gloriosa Repubblica professavano gratitudine, ammirazione, riconoscenza. Il Leone di San Marco nello stendere — dal lido di Levante insino ai colli di Lombardia — le sue ali benefiche, tutte le anime confortando, tutte le menti vivificando, in atto di posare orgoglioso il libro dell'Evangelio, esclamava con voce possente e maestosa: *Pax tibi!*

Il momento era solenne: l'ora meridiana della vita, abbagliante, luminosa, conquistatrice!

Tuttavia se per virtù di armi, se per l'assillo quotidiano di incessanti lotte potè Venezia trovare in sè stessa la saggezza e l'energia mo-

rale di cui abbisognava onde prepararsi al trionfo, allorquando aureola di gloria cinse la sua fronte luminosa, quel giorno, dalla sete ardente di un raffinato godimento intellettuale e sensuale, cominciò a sentirsi come trascinata nel vortice di quella esistenza che doveva schiuderle infatti nuovi orizzonti di vita, ma prepararle nello stesso tempo l'inevitabile decadenza.

Nella Chiesa: nella bella, ricca ed aurata Chiesa di S. Marco l'anima del popolo veneziano parve non trovarsi altrimenti a suo agio. Altrove, in altre forme di linguaggio che non fossero quelle usate pel passato, cercò egli in allora di appagare il proprio spirito, cantando amori e dolori, orgogli ed estasi, dolcezze ed eroismi.

Ascoltando l'eco della gran voce che va considerata come genuina e più vibrante espressione di interni affetti: (voglio dire la voce del popolo che canta le glorie di Dio nella chiesa, e le glorie dell'amore nelle sale dorate, per le piazze, sulla laguna e ne' teatri) dobbiamo ammettere e riconoscere che forse ebbe ragione il Ruskin di esclamare con accento che suona quasi amaro rimpianto: « Sino al tempo in cui il Tintoretto dipinse la *Crocifissione* per la Scuola di San Rocco, il cuore di Venezia non aveva per anco abiurata la sua religione. Il momento, in cui l'ultima corda della sua fede si spezza, non si può rintracciare con precisione, nel giorno e nell'ora, ma in quel giorno ed in quell'ora, di cui possiamo prendere quale segno esteriore la morte del Tintoretto, avvenuta nel 1594, l'Arte di Venezia finisce! ».

In quel medesimo anno infatti, a Roma moriva Pier Luigi da Palestrina che, sul principio del secolo XVII la nuova arte quasi sconfessava ed i nuovi maestri deridevano; a Firenze trionfava il melodramma di Rinuccini e di Peri; l'umanesimo ed il rinato paganesimo si avanzavano vittoriosi dal centro al nord d'Italia.

Venezia per conseguenza non avrebbe potuto sfuggire alle nuove influenze.

Giovanni Gabrieli sedotto e conquiso dalle ampie luminose pennellate di Paolo Veronese e di Tiziano, in una solennità della Pasqua, facendo eseguire dall'alto delle tribune di San Marco il suo giulivo *Surrexit Christus*, fece eccheggiare per l'aurate volte gli squilli sonori delle trombe, dei cornetti e dei pistoncini che in note possenti andavano or sorreggendo ed or alternando con le voci e coi



The first system of musical notation consists of four measures. Each measure contains a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The vocal line features various note values including eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The piano accompaniment provides harmonic support with chords and moving lines in both hands.



The second system of musical notation also consists of four measures. The vocal line continues with melodic phrases, including some beamed sixteenth notes. The piano accompaniment maintains a steady harmonic texture, with the left hand often playing chords and the right hand providing a more active melodic or harmonic line.



The third system of musical notation consists of four measures. The vocal line shows a continuation of the melodic development. The piano accompaniment features more complex rhythmic patterns in some measures, with the right hand often playing a more active role than the left hand.

The first system of the score features a piano accompaniment consisting of five staves. The top staff is a single melodic line with eighth and sixteenth notes. The second staff contains a more complex texture with sixteenth-note runs and chords. The third and fourth staves are part of a grand staff, with the third staff playing a steady eighth-note accompaniment and the fourth staff providing harmonic support with chords and occasional single notes. The fifth staff is a bass line with a mix of eighth and sixteenth notes, including some rests.

ALTI

et Do . . . mi - nus de coe -

TROMBONI

The second system includes vocal parts for the Alto (ALTI) and Trombone (TROMBONI) sections. The Alto part is written on a single staff in treble clef, with lyrics "et Do . . . mi - nus de coe -". The Trombone part consists of two staves in bass clef, providing a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The lyrics "et Do . . . mi - nus de coe -" are aligned with the musical notation across the measures.

The third system continues the vocal and piano accompaniment. The vocal part (top staff) has lyrics "- lo in - to - nu - it in - te - nu - it". The piano accompaniment (bottom staves) continues with a similar texture to the first system, featuring a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The lyrics are distributed across the measures of the vocal line.

CORNETTI

VIOLE

VOCI

Al - le - lu - ja

Al - le - lu - ja

Al - le - lu - ja

Al - le - lu - ja

TROMBONI

Ma uscendo dalla Cappella del doge, ed inoltrandosi nell'ora del vespro per la piazza, lungo la riva degli Schiavoni: entrando, desiderato ed onorato, nei magnifici palazzi dei nobil' uomini e delle nobili dame, volle il Gabrieli che la lira del suo cuore vibrasse per altre corde più sensibili se non più ideali e delicate. Cantò egli, allora, nei *Madrigali*, nei *Concerti* e nelle *Canzoni*, con voce allettatrice e carezzevole, l'intima gioia del suo animo gonfio di umana tenerezza.

Ed ecco in qual modo l'*anima musicale di Venezia* sentì pulsare a sua volta nell'interno e nel profondo del suo essere una latebra che sino a quell'istante era rimasta come ascosa e quasi inerte.

Alla scuola di Giovanni Gabrieli cominciarono a convenire dalla Germania compositori di grande fama. Da ciò il florilegio fecondo di una primavera profumata e radiosa che lasciò ne' secoli traccie e luci indelebili.

Il primo tedesco che scese in Italia per educarsi alla scuola musicale di Venezia fu Hans Leo Hasler da Norimberga. Egli, dopo aver dettato *Messe, Salmi e Canzoni sacre*, che ancora per le chiese di Germania risuonano, fattosi protestante, dava alle stampe un *Lustgarten di Canzoni profane* e di *Balletti*; un *Venusgarten di neue lustige und liebliche Tantzæ*; infine — cosa di speciale interesse — musicava ancora le *Litanie tedesche* del Dr. Martino Lutero.

Enrico Schutz — conosciuto col nome di Sagittarius — il maestro, come dice Riemann, che per primo fece conoscere alla Germania la profonda riforma musicale di cui l'Italia fu teatro al principiare del secolo XVII, e che a sua volta contribuiva alla creazione di nuove forme a segno di poter essere considerato come il precursore di Bach e di Haendel, nel 1609 migrava, ebbra l'anima di desiderio, verso la veneta laguna attratto dalla grande fama di compositore e di maestro acquistatasi da Giovanni Gabrieli.

Chè se ci fermiamo a considerare ancora come mercanti tedeschi residenti a Venezia, quali il Fugger ed il Gruber, pur esplicando diuturnamente la loro attività nei faticosi commerci, abbiano voluto largire al Gabrieli il loro illuminato favore, si è costretti a riconoscere che la voce di Venezia musicale parlava oramai con fascino irresistibile all'anima desiosa di tutti.

Vir ad laudem natus: cuius os, cuius pectus insiderant virtus et gratiae, quique tuum fuit heu. Melpomeno decus. Lugete organa!

Queste parole che si leggevano sull'epitaffio inciso sulla tomba di Giovanni Gabrieli in Santo Stefano, ora scomparsa, valgono a ricordare quel che sia stato pel suo tempo l'immaginoso e suggestivo compositore veneziano.

Dopo di lui, l'anima musicale di Venezia va sempre più rapidamente trasformandosi.

Claudio Monteverde — l'audace innovatore — volle interrogarla e nel noto *Lamento di Arianna* del pari che nel celebre madrigale « *Cruda Amarilli* » trascinarla quasi ad un effluvio di pianto. Così nel duetto fra Nerone e Poppea — pagina di musica deliziosa e squisita, celata ne' ricchi e preziosi codici contariniani della Marciana — lo stile patetico e melodico prende il sopravvento in modo decisivo ed assoluto. Susurrano i due soprani con voci carezzevoli e blande sulle ingenue e cascanti parole del Busenello. Ma le brevi

frasi di *Poppea* e di *Nerone* riboccanti di fascino amoroso del pari che i *Madrigali guerrieri*, non risuonano che per virtù di altre voci le quali giungono al nostro orecchio non più per la strada maestra, secolare e spaziosa, su di cui avevamo affissato lo sguardo fino ad ora, ma da altre vie che ancora non conoscevamo se non per riflesso.

Il resuscitato paganesimo e la filosofia umanistica, rimettendo in onore la mitologia greca ed il mondo classico, avevano trasportato questo mondo antico nel nascente melodramma divenuto oramai la forma d'arte più in voga. Ma una simile arte nella sua essenza traeva origine dal movimento partito da Firenze e da Roma. La tradizione veneziana si era mantenuta ad essa affatto estranea.

Per conseguenza l'anima musicale di Venezia — da allora e per un intero secolo — non palpito che per riflesso di altre anime. Assorge, è vero, il melodramma veneziano ad altezze tragiche col *Giasone* di Francesco Cavalli, rappresentato per la prima volta nel teatro Tron a San Cassiano negli anni 1649 e 1666. La voce di *Medea* che scende nell'antro di Stige è voce la quale parte dall'anima di uno de' più grandi personaggi di Grecia antica. E di ciò ben s'accorse un secolo più tardi Cristoforo Gluck, che nella scena dell'inferno in *Orfeo ed Euridice* si valse manifestamente della concezione del Cavalli; e se ne valse così da offrire quasi il destro di gridare al plagio. Non meno caratteristico del Cavalli si palesa il bergamasco Giovanni Legrenzi, il quale in parecchie pagine del *Totila*, presentato al pubblico dalla ribalta del teatro di San Giovanni e Paolo nel 1677, eleva l'arte sua ad altezze di efficacia descrittiva mai fino allora tentata. L'aria costituita della *introduzione*, d'un *recitativo*, dell'*adagio* e della *cavatina* precorre l'avvenire del dramma lirico, e, spoglia d'artificio, immune dal convenzionalismo de' tempi posteriori, apparisce oggi come uno squarcio classicamente severo di arte pura.

Tutto questo però nulla, o ben poco, significa per la vera arte veneziana, le cui caratteristiche vengono a poco a poco abbandonate.

Ma queste proprietà: questi segni di particolare bellezza dove e come rintracciarli attraverso l'arte del secolo XVII? Nella musica sacra forse?

Un *Agnus Dei*, composto da Claudio Monteverde, fa dire al P. Martini, che nel 1774 lo offriva come esempio di bello stile nel suo *Saggio di contrappunto fugato*: « ora può ognuno abbastanza comprendere come mai quest'insigne compositore fosse eccellente nella sua professione e sapesse distinguere stile da stile e usare la varietà a misura del convenevole ».

Così parlò il P. Martini; ma noi, cento e trent'anni dopo di lui, osservando e studiando altre e più vaste composizioni polifoniche per chiesa del Monteverde, quali le *Messe*, dobbiamo forzatamente concludere con l'ammettere e deplorare che lo spirito informatore dell'antica arte dei Willaert, dei Gabrieli, dei Croce e dei Martinengo, avesse pressochè esulato da esse, rimaste come corpo freddo ed inerte attraverso una rete di combinazioni armoniche scolastiche prive affatto di vitalità e di ispirazione.

Oramai il cuore di Venezia — il lettore lo ha ben compreso — non provava palpiti profondi che innanzi alla luce di quei teatri i quali da Roma o da Firenze andavano ricevendo ogni giorno il soffio animatore. L'anima del popolo non vibrava che per le penetranti *Canzoni* dello Ziani e del Volpe le quali, ripetute nelle sale dei nobil' uomini spandevano poscia la loro eco — fatta di blandizie e di carezze — per le calli e pei canali, dalla gondola nera alla luminosa galleggiante. E con le *Canzoni* dello Ziani si confusero così i ritmi più facili che dalla città partenopea, col riso sarcastico e con l'audacia insaziabile di continue imprese amorose — qualcuna delle quali finita pur tragicamente — recarono fra le lagune, Alessandro Stradella e Salvator Rosa.

*
* *

Ed eccoci arrivati al secolo XVIII.

Pompeo Molmenti, delle vicende patrie illustratore sagace e seducente, nel suo discorso su Giovan Battista Tiepolo dopo di aver ritratto con vivezza di immagini l'ambiente morale, letterario ed artistico di Venezia in quel tempo, reso logoro e decrepito, esce a dire:

« L'animo si piegava al fascino misterioso de' suoni; n'avea sorpresa e diletto insieme: e l'intensità della sensazione nei nervi acuiti era tanta, che le memorie contemporanee narrano come

qualche volta taluno degli uditori, in preda ad una specie di esaltazione spirituale, cadesse privo di conoscenza.

« La frenesia de' veneziani per la musica — scriveva un francese contemporaneo — è inconcepibile. Musica nelle vie e per le piazze; musica nei teatri; musica nei palazzi patrizi; musica sulle acque dei canali; nel sereno armonioso della notte; e tra i suoni or caldi e vibranti, or soavemente accorati, ora mollemente amorosi, s'alzava la prece di Marcello, che acquietava nell'anima i dolori ed accendeva speranze infinite; che trovava un'altra volta nel linguaggio dei suoni, l'essenza misteriosa della parola di Dio ».

Ma come nelle tele immaginose di Giov. Battista Tiepolo si diffondeva la luce vivida di un nuovo sentimento religioso che andava vestendosi di più umani atteggiamenti, così dalla tribuna dell'organo di San Marco, Antonio Lotti, con slancio e con fervore di fede artistica, elevava a sè ed all'arte monumenti nuovi di imperitura bellezza.

Il Lotti appare a noi come l'artefice insigne che per primo seppe piegare la severità delle antiche forme contrappuntistiche alle innovazioni di una tecnica più evoluta, alle conquiste spirituali di una estetica più affine all'anima de'suoi contemporanei. Ed io non posso ascoltare il succedersi delle armonie ardite, degli accordi vocali pieni di tristezza, di abbandono e di dolore che si svolgono nel *Crucifixus*

A. LOTTI, *Crucifixus*.

The musical score is for the 'Crucifixus' by Antonio Lotti, featuring four vocal parts: Soprani, Alti, Tenori, and Bassi. The score is written in G major (one sharp) and common time (C). The Soprani and Alti parts begin with a whole rest. The Tenori part enters with a half note 'Cru' and a half rest 'ci'. The Bassi part enters with a half note 'Cru' and a half rest 'ci'. The lyrics 'Cru - ci - fi - xus' are distributed across the parts. The Tenori part has a melisma on 'fi' in the third measure. The Bassi part has a melisma on 'xus' in the fourth measure.

Part	Measure 1	Measure 2	Measure 3	Measure 4
SOPRANI	Rest	Rest	Rest	Rest
ALTI	Rest	Rest	Rest	Rest
TENORI	Rest	Rest	Cru - ci -	fi - - -
BASSI	Rest	Rest	Cru - ci -	fi - - - xus

A. LOTTI, *Miserere*.*Maestoso.*

pp Sa - cri - fi - ci - ciam De - o spi - ri - tus con - tri - bu -

- la - - tus cor con - tri - tum ct hu - mi - li - a - tus De - us

non de - spi - ci - es.

ad 8 voci e nel grandioso *Miserere* a 4: non posso sentire entro di me l'urto di quelle dissonanze che in progressioni scultoree ed audaci si sviluppano man mano, senza correre col pensiero e con l'occhio dell'anima al *Cristo sul Calvario* di Sant'Alvise di cui si può dire col Molmenti che « non mai ispirazione più tragica accese la fantasia del Tiepolo ».

Dal Bucintoro sfavillante di mille luci multicolori, drappeggiato di arazzi e di velluti, di damaschi e di ghirlande partono canti — dapprima indistinti — poscia più alti e vibranti. È appunto l'eco del famoso *Madrigale* del Bucintoro dello stesso Antonio Lotti, che si spande per la laguna e si ripercuote nell'anima di Venezia. È l'eco di quel canto sereno e giocondo che penetra pur nell'anima nostra con la melodia austera e severa, ma eminentemente lirica di quei *Salmi* di Benedetto Marcello che formarono la gloria imperitura del Procuratore insigne della Repubblica veneta.

A. LOTTI, *Madrigale del Bucintoro.*

Soprani
Alti

Spir-to di Di-o spir-to di Di-o

Tenori
Bassi

Spir-to di Di - o spir-to di Di - o

Di - o ch'es-sen-do il mon - do ch'es-sen-do il mon-do ch'es-sen-do il

Spir-to di Di - o ch'es-sen-do il mon - do il mon-do in-fan - te

spir - to di Di - o ch'es-sen-do il mon-do in-fan - te



*
 * *

Ma un'anima fantastica, partita dal lido dell'Istria doveva recare a Venezia, quale tributo di figlio amoroso, un tumulto di passioni e di sensazioni profonde. Giuseppe Tartini nell'avventurosa giovinezza piange sul suo violino fatato, vagando, dalle sale aristocratiche alle calli silenziose, in cerca di un'anima che lo comprenda e che lo sappia amare. Piange e trascina al pianto negli *adagio* delle sue *arie* in cui vibra misterioso lo spirito occulto che più tardi doveva animare la fantasia creatrice di Beethoven: piange e geme in quelle irruenti *sarabande* nelle quali sembra che il dolore assorga agli acuti spasimi del tormento: sogna e piange disperatamente nel *trillo del diavolo*, che una paurosa visione notturna gli detta come sotto l'incubo di una mano incognita ed imperiosa.

Così passano gli anni; e nel ritorno frequente dalla vicina Padova alla città de' sogni giovanili, Tartini ad una nuova e pura fonte di bontà e di bellezza, attinge l'ispirazione per altre opere egregie. L'amicizia professata per Antonio Lotti e per Benedetto Marcello: l'ammirazione di Porpora e di Jommelli, di Traetta e di Adolfo Hasse — detto il Sassone — convenuti tutti a Venezia per ascoltare ed intendere la voce che ancora palpita nell'anima della regina dell'Adriatico, genera, per virtù di Giuseppe Tartini, altre voci. Dolenti voci sì: voci di preghiera e di dolore, voci di rimpianto e di cordoglio, ma tutte così tenere, così appassionate da commuovere profondamente, a quasi due secoli di distanza, pur l'animo nostro.

*
* *

Gli usi ed i costumi di Venezia sul finire del secolo XVIII ci portano a prestar fede di preferenza alla sua leggiadria, ma pure alla sua facile frivolezza. Fu segno questo di fatale decadenza, ma tuttavia da esse, per forza spontanea, scaturì forse una così gentile forma di arte, da rendere ancora oggi seducente e palpitante l'ispirazione geniale dei maestri compositori che al teatro dedicarono in quel tempo il loro ingegno fecondo ed inesauribile.

Baldassarre Galuppi — detto il Buranello — colui che sovra ad ogni altro suo contemporaneo — nel campo musicale — rispecchia in modo palese l'indole di Carlo Goldoni, fu l'interprete più fedele della parola e del gesto goldoniano. Il *minuetto* — per lui — diviene quasi un'elegia: la *gavotta* un sospiro dolce ed amoroso.

Il Molmenti, dicendo di Venezia artistica quale si presenta sulla fine del secolo decimottavo, afferma che alla « ruina della patria succedette quella dell'arte ».

« A Venezia caduta in povertà non restò se non la gloria delle rimembranze, e, fosse effetto de' vecchi pregiudizi o della oppressione straniera, certo è che l'arte venne mancando e qualche tentativo di rinnovamento passò inosservato. Tuttavia non irosa nè imprecante, ma dolce ed attraente si diffondeva ancora, specialmente di notte, la voce dei gondolieri che cantavano in cadenza i versi della *Gerusalemme* del Tasso, alternando a vicenda le ottave, da una riva all'altra del Canal Grande, da uno all'altro traghetto ».

Ma se la voce dell'anima musicale di Venezia pareva ormai presso a tacersi, altre anime si accostarono amorose e desiose ad essa, facendola tutta vibrare e portando la eco del suo poetico ed ascoso linguaggio, lungi, assai lungi, nello spazio e nel tempo.

Quanti compositori di grido, attraverso il secolo XIX, scelsero Venezia ed i personaggi illustri della sua storia, a protagonisti delle loro creazioni. Io non ricorderò che i più vicini a noi, anche perchè alle loro opere è legata, forse, la memoria profonda ed incancellabile delle nostre istesse sensazioni giovanili.

Al certo la poesia che aleggia sovrana nel bellissimo secondo atto della *Gioconda*, parla sempre al cuore nostro.

Sentite voi la eco dolcissima della voce di Enzo, il quale mirando da lontano Venezia illuminata a festa, canta in note ispirate, la laude del cielo e del mare?

Sentite voi il grido doloroso e disperato di *Gioconda* — che si prepara al supremo sacrificio — nell'apprendere dalle voci vaganti per la laguna:

— Ei, della gondola, che nuove porti?

— Nel Canal Orfano ci son dei morti!

È il sogno carezzevole di Venezia: è tutta la sua anima che accompagna fin nelle lontane isole di Levante l'anima amorosa e tormentata del Moro shakespiriano rievocato da Arrigo Boito e da Giuseppe Verdi. Quale poetico sogno: quale visione di pace e di amore non suscitano nell'anima di *Otello* e di *Desdemona*, rifugiati, nascosti, all'ombra della notte, là sul lido di Cipro, sussurranti e spasmanti nell'estasi amorosa.

Ma quel bacio carezzevole, quel bacio lungo, suggellato dal raggio dell'astro che splende sull'orizzonte, doveva preparare la via al più intenso e tragico dolore.

Prega Desdemona; quasi presaga della sventura che l'attende; prega e canta, nell'ultima sera della sua vita, la *Cansone del salice*. Essa forse l'apprese bambina nel fastoso paterno palazzo di Venezia, e la recò quella notte fatale sulle sue labbra, innanzi alla immagine di Maria come per implorare la rassegnazione e la pace eterna in premio del suo sacrificio. L'ultimo bacio di Otello morente apre un'altra volta — l'ultima volta — gli occhi di Desdemona amorosa, e nello sguardo angosciato e pietoso dello sposo amato e trafitto, essa, come in una visione suprema, intravede la città del suo sogno — ah! — così presto infranto, e per sempre.

*
* *

Ed ora la voce mistica ed ideale che prima di ogni altra ne ha raccolti a questo convegno spirituale, ne appella, ne solleva, ne innalza.

Riccardo Wagner nel *Parsifal* l'ha accostata all'anima nostra. Noi dobbiamo ascoltarla; noi dobbiamo intenderla.

Al momento di tracciare le linee del mistico dramma, l'autore di *Lohengrin* sentiva come il bisogno di mettersi in comunicazione ideale con l'anima sovrana che spira sotto le magiche volte di San Marco. E là fra l'oro abbagliante dei mosaici; fra le iridescenti luci che si sprigionano dai marmi preziosi; tra il profumo degli incensi, potè concepire quell'Agape sacra, che nel silvestre teatro di Bayreuth, ha inebriato di serena poesia tante altre anime dedite al culto dell'ideale.

Chè se la polifonia vocale dei grandi maestri di Venezia antica non avesse — al compositore di Lipsia — risuonato nelle fibre del cuore, *Parsifal* — il padre del cavaliere del Graal — non avrebbe immersa al certo la sua anima nell'onda pura e purificatrice di quella sublime melodia che si sviluppa maestosamente nella scena del Venerdì santo.

Riccardo Wagner intese la palpitante anima di Venezia: la intese attraverso i suoi canali e le sue calli; attraverso i suoi campi e nelle sue magnifiche chiese; attraverso la sua anima. E, negli ultimi giorni di vita, si raccolse appunto per ascoltarla, per interrogarla ancora, in quel sontuoso Palazzo Vendramin, che, come da un incanto di bellezza, sembra sorto dall'acque, per virtù magica di mano ascosa e fatata.

Il grande maestro di Lipsia; colui che elevò lo spasimo amoroso di Tristano al più alto grado di umana angoscia; quegli che in note gigantesche cantò l'epica impresa dei Nibelungi, volle esalare l'ultimo suo respiro in un amplesso supremo con l'anima immortale di Venezia. Quell'amplesso sarà fecondo — per l'umanità avvenire — di nuove purissime estasi; aprirà la via luminosa su di cui le generazioni future potranno incamminarsi verso le più nobili ed ideali ascensioni dello spirito; verso la perfezione della bellezza e della bontà.

*
* *

Un giorno in cui il cielo plumbeo, l'aria pesante, l'orizzonte velato da fosche nubi sanguigne sembravano predisporre l'animo alla sventura, corse per Venezia, per l'Italia, pel mondo, un triste doloroso annuncio che parve uno schianto.

Il bel campanile, glorioso segnacolo della vittoriosa Repubblica, era miseramente crollato. L'angelo fulgido più non avrebbe dominato l'ampiezza del mare; le campane più non avrebbero diffusa la eco squillante della loro voce animatrice fra il popolo delle lagune. La marangona giaceva là, come fiera ferita a morte, muta ed immota fra i rottami dell'edifizio infranto.

Ma da quei ruderi si elevò e si propagò per l'orizzonte spirituale un'armonia vaga ed indistinta, e pur possente. I cuori palparono; le anime si abbandonarono ad un amplesso fatto di dolore e di amore. Ed in tutti, come per incanto, vibrò un'altra volta la dolce ed eterna melodia; la magica ed ideale armonia de' secoli, vivificata dalla virtù portentosa de' grandi che furono.

* * *

Disse Guglielmo Ambros nelle superbe pagine evocatrici della *Geschichte der Musik* essere stata la musica « il profumo più soave ed inebbriante della candida adriatica Rosa ».

A sua volta ha scritto il Naumann nel magnifico ed immaginoso studio sulla musica a Venezia:

« Una resurrezione della splendida vita musicale veneziana non si potrà mai ideare senza un rinnovato collegamento al brillante passato dell'arte sua. Dalla scintilla del genio dei grandi predecessori, che ancora al presente crepita e si sprigiona dalle loro creazioni, dobbiamo lasciarci infiammare. E questo avverrà con maggior efficacia se le opere di quei sommi maestri saranno richiamate in vita nel luogo stesso che le vide nascere ».

Escano dunque dalle polverose biblioteche le voci palpitanti e possenti degli antichi polifonisti; si diffondano esse per il mondo, alla luce vivificante del sole. Nell'atmosfera radiosa che ne circonda ridaremo ad esse la vita, l'anima ed il sorriso, chiedendo per noi e per tutti coloro i quali al pari di noi comprendono ed amano, il sorriso eterno della loro eterna giovinezza e della loro eterna bellezza.

* * *

Ho cercato rievocare allo spirito di chi legge queste pagine l'immagine incerta, ma pure così affascinante, dell'anima occulta che per le vie ascose di un linguaggio indefinito ed eloquente quale il linguaggio musicale, è penetrato con tanto fascino nell'anima dei secoli.

Quell'anima che in qualunque momento, così presso a noi, sentiamo alitare il soffio divino della poesia, è pur sempre la nostra gioia, il nostro conforto. Sia che viviamo lontani da Venezia; sia che lo spirito anelante l'amplesso ineffabile vada vagando per le calli anguste, pei campi e per le piazze, o meglio che si effonda estatico nelle chiese, nei musei e nei teatri; sia che l'ora meridiana abbagli con luminosa luce la nostra pupilla; che le tenebre della notte ci invitino al raccoglimento; che il silenzio od il clamore, la gioia o la tristezza ne circondano; che il fervore della vita ne assorba, o la stanchezza ne vinca; sempre, sempre ci sentiamo trascinati con trasporto invincibile dall'estasi dolcissima ed estasiante che la cara città del sogno ne offre ad ogni ora, ad ogni istante, con soave infinita tenerezza.

La Rosa dell'adriaco mare tripudia ed esulta per le voci squillanti de' mille colori che tutta la cingono, dal corpo immacolato alla dogale immortale corona. E chi è capace di interrogare l'anima profonda, sente ben tosto che essa palpita e vive; che freme e tutta si agita al risuonare di quella arcana e magniloquente polifonia che dal silenzio notturno, per la gamma ascendente del crepuscolo mattutino, sale superba sino all'inno ed al ritmo trionfale dell'ora meridiana. Il ritmo della vita si sprigiona radioso pei cieli azzurri; l'inno onnipossente de' secoli echeggia solenne pegli orizzonti del passato e del futuro.

GIOVANNI TEBALDINI.

Arte contemporanea

“ ARIANE ET BARBEBLEUE ”

CONTE EN TROIS ACTES

POÈME DE MAURICE MAETERLINCK — MUSIQUE DE PAUL DUKAS.

Il dramma.

I.

« C'era una volta un uomo che possedeva delle belle case in città
« e in campagna, del vasellame d'oro e d'argento, e dei mobili tutti
« ricamati e delle carrozze tutte dorate ».

Così Carlo Perrault incomincia a narrare ai suoi piccoli lettori la terribile istoria di *Barbebleue*. Del quale, leggendo innanzi, si viene poi a sapere come egli fosse un uomo potente e cattivo, e come per l'insolito colore della sua barba gli riuscisse difficile farsi amare dalle donne, che accettavano di divenir sue spose solo perchè egli era ricchissimo, e possedeva di bellissimi castelli, e poteva dar loro stoffe preziose per farsene dei vestiti, e gioielli splendidi per adornarsene il collo, le braccia e i capelli; e si viene anche a sapere come egli avesse sgozzato crudelmente molte sue spose colpevoli di avergli disobbedito: e la disobbedienza era stata che esse avevano voluto entrare in uno stanzino del quale il terribile marito aveva loro vietato l'accesso, — solo di quello stanzino in tutto il castello. La stessa sorte sta per toccare, nella favola, all'ultima moglie — chè essa pure ha voluto entrare nello stanzino misterioso e vi ha trovato i corpi delle altre spose appesi alle pareti, ancora rossi del sangue sgorgato da molte ampie ferite — se due suoi fratelli, due cavalieri di gran va-

lore, non giungessero in tempo per strapparla dalle mani di *Barbebleue*, che già tien levata sul suo collo esile una enorme spada, e non vendicassero con la morte dell'assassino tutte le vittime della sua tirannia e della sua crudeltà.

La morale della favola, conclude il saggio Perrault, è che la curiosità è quasi sempre causa di molti dispiaceri e di molte sventure (questo sia detto specialmente alle donne!); vero è, aggiunge però argutamente il novelliere, che la storia di *Barbebleue* è storia di tempi passati, e che non c'è oggi uomo che esiga dalla propria moglie l'impossibile.

Da questa favola, che noi tutti ricordiamo per averla udita raccontare da bambini (e non ricordiamo anche come la nostra fantasia ci figurava alla immaginazione l'aspetto terribile di *Barbebleue* gigante, dagli occhi di fuoco e dalle grosse mani vellose, e l'aspetto dolce e spaurito della sposa dai lunghi capelli scendenti per le spalle curve sotto la minaccia? e non ci sovviene ancora del galoppo dei cavalli che udivamo avvicinarsi per la strada polverosa, recanti sulla groppa i due bei cavalieri liberatori?), da questa favola famosa Maurice Maeterlinck ha tratto l'argomento per il suo dramma. Ossia, non proprio l'argomento; egli ha ripreso la leggenda e sulle basi di essa ha concepito un dramma umano significativo profondo.

I personaggi puramente fantastici della favola son diventati, nella intenzione del poeta, gli attori espressivi di intimi determinati sentimenti; l'azione drammatica risulta inevitabile dalle loro passioni in contrasto e in conflitto.

II.

Il dramma di Maurice Maeterlinck è diviso in tre atti, dei quali il primo e l'ultimo si svolgono nella maggior sala del castello di *Barbebleue*, e il secondo nella prigione sotterranea in cui il terribile uomo ha rinchiuso le sue cinque mogli disobbedienti.

La vasta sala sontuosa — ricca di marmi, di legni, di stoffe preziose, splendida di dorature — appare allo spettatore, al principio del dramma, vuota; ma da sei grandi finestre che si aprono sui giardini, o sui fossati o sugli spalti circostanti, giunge il rumore mi-

naccioso di una folla in sommossa. Si ode un lontano vociare confuso, ora più ora meno forte, si odono grida più vicine di odio e di vendetta, e parole di amore e di rimpianto per *Ariane* che una carrozza conduce, attraverso il villaggio, verso il castello. E gridano alcuni « *À mort!* », ed altri « *Il n'aura pas celle-ci. Elle est trop belle* », ed altri ancora « *Ça fera la sixième!... Il faut mettre le feu! J'ai prise ma grande fourche. Et moi j'ai pris ma faux!* » E vi è chi parla di *Ariane* e dice « *Tout le village l'attendait. Elle était triste, on dirait qu'elle aime tout le monde* », e vi è chi avverte « *N'allez pas plus avant!... Retournez!... N'entrez pas au chateau! C'est la mort!...* »

Ma la carrozza che porta la bellissima sposa è entrata nel cortile del castello, e le porte si son chiuse dietro di essa. Le voci degli uomini che stanno di fuori si fanno via via più deboli, rare e lontane: ancora uno dice « *On dit qu'elle sait tout* », e un altro interroga « *Que sait-elle?* », e il primo « *Ce que je sais aussi, que toutes ne sont pas mortes* »; un terzo interloquisce « *Un soir que je passais j'ai entendue chanter! On dit qu'elles reviennent!* »: « *Il attire le malheur!* ».

Le sei finestre dell'ampia sala si chiudono come per incanto, e del rumore minaccioso delle voci non resta più che un mormorio indistinto che si perde a poco a poco nella notte.

Ariane entra seguita dalla *Nutrice* che trema nel presentimento di una sventura o di una morte prossima. *Ariane* non crede — a malgrado della voce che corre — che le cinque mogli di *Barbebleue* siano state uccise, ma pensa che esse sian solo prigioniere, ed è venuta per liberarle. « *Il m'aime, je suis belle et j'aurai mon secret. D'abord il faut désobéir. C'est le premier devoir quand l'ordre est menaçant et ne s'explique pas. Les autres ont eu tort et les voilà perdues pour avoir hésité* ».

Barbebleue ha dato ad *Ariane* — come già aveva dato ad ognuna delle altre sue mogli — sette chiavi, sei delle quali d'argento e una d'oro. Con le prime *Ariane* potrà aprire altrettante porte che rinchiudono i tesori dello sposo terribile, ma la chiave d'oro essa non dovrà mai tentare di usarla, quando pure le riuscisse di scoprire la serratura corrispondente.

Che importa ad *Ariane* dei tesori di *Barbebleue*?... Essa getta le

sei chiavi d'argento e tiene solo la settima. *« Je vais chercher la porte défendue. Tout ce qui est permis ne nous apprendra rien »*.

Tutt'intorno alla sala magnifica stanno sei porte, chiuse da serrature d'argento. La *Nutrice* le apre, a una a una, e ogni volta essa deve indietreggiare dinanzi all'irrompere di una cascata di ametiste, di zaffiri, di smeraldi, di perle e di rubini. Aperta la sesta porta, migliaia e migliaia di diamanti purissimi e splendenti, incastonati nell'oro e nell'argento, composti in diademi, in collane, in bracciali, si precipitano nella sala come un torrente di luce abbagliante. Ma per la settima chiave non ancora è apparsa la settima porta. La scopre *Ariane* con gioia, nello spazio lasciato vuoto dai diamanti che si sono riversati nella sala. La piccola porta, che ha una serratura d'oro, è quasi nascosta nell'ombra: *Ariane* mette la chiave nella serratura e i battenti si aprono silenziosi.

Di lontano, come dal profondo di un abisso, si leva e giunge quasi soffocato un canto triste di voci femminili. Cantano le voci lontane: *« Les cinq filles d'Orlamonde (la fée noire est morte) Les cinq filles d'Orlamonde Ont cherché les portes, Ont allumé leurs cinq lampes, Ont ouvert les tours, Ont traversé trois-cents salles sans trouver le jour. Ont ouvert un puits sonore. Descendent alors, Et sur une porte close Trouvent une clef d'or... Voient l'Océan par les fentes, Ont peur de mourir. Et frappent à la porte close sans oser l'ouvrir.*

La *Nutrice* atterrita supplica *Ariane* di rinchiudere la porta, di non voler procedere più oltre; ma la porta non può più essere chiusa ed *Ariane* risolve di discendere verso le voci che irresistibilmente l'attraggono. Essa sta per mettere il piede sul primo gradino di una scala che si perde nell'oscurità, quando *Barbebleue* appare, e si arresta minaccioso a guardare. *« Vous aussi? »* egli chiede alla nuova sposa. *« Moi surtout »* essa risponde; e dinanzi all'uomo che le consiglia *« Renonces à savoir et je pourrai pardonner »* essa aggiunge *« Je pourrai pardonner lorsque je saurai tout »*, e i suoi occhi limpidi, puri e profondi, si illuminano di una fiamma di sublime ardimento, e nella sua voce vibra la ribellione e trema l'amore che la fa ribelle. *Barbebleue* l'afferra violentemente per le braccia e la trascina verso la prigione che rinchiude le altre donne, ma a un grido di dolore che essa si lascia sfuggire, risponde di fuori uno

scoppio di urli feroci. La *Nutrice* apre subitamente la gran porta del fondo e la moltitudine dei villani furenti si precipita per entrare, pronta alla vendetta. *Ariane* si volge, liberata dalla stretta del marito, e parla calma « *Que voulez-vous?... Il ne m'a fait aucun mal* ». E rinchiude la porta mentre *Barbebleue*, vinto e quasi umiliato, abbassa gli occhi a guardare la sua spada inutilmente sguainata.

La prigione sotterranea, che appare allo spettatore al secondo atto del dramma, è una prigione buia, tanto buia da non potersi distinguere con l'occhio le numerose colonne che ne sostengono la volta, e uno stretto andito ascendente per cui si comunica col di fuori. Da questo andito entrano nella prigione *Ariane* che regge una lampada accesa (il simbolo non potrebb'essere più chiaro), e la *Nutrice*. Dietro le due donne si rinchiude la porta del sotterraneo con un rumore sordo e cupo.

Ariane inoltra, con la lampada alzata dinanzi agli occhi, nelle tenebre fitte « ... *nous allons savoir ce qui se cache ici* » e con la sua voce più dolce chiama le prigioniere, che essa immagina vicine: « *Où êtes-vous? qui êtes-vous?* » Nessuna voce risponde. Ma tutt'a un tratto la lampada illumina di una pallida luce cinque immobili forme umane, strette l'una a canto all'altra. *Ariane* corre verso il gruppo silenzioso, e le sue braccia allacciano in una stretta appassionata cinque donne spaurite, e le sue mani tremanti si posano a caso sui loro capelli sciolti, sulle loro spalle nude, sui loro bianchi visi. « *Je suis ici comme une mère qui tatonne et mes enfants attendent la lumière* », dice la liberatrice, e dal profondo del suo cuore le salgono alle labbra parole dolci e carezzevoli, parole tremanti di commozione, di tenerezza, parole ardenti di amore, parole calde come il bacio della sua bocca divina.

A una a una le cinque timide creature appaiono visibili nella luce gialla della lampada. Questa che avanza fra le altre, sorridendo con tanta dolcezza, è *Sélisette*; questa che ha gli occhi stanchi per il più lungo pianto è *Ygraine*; e questa dai lunghi capelli di seta si chiama *Mélisande*; e quest'altra che fissa con stupore muto la luce della lampada è *Bellangère*; e quella che sta sola, piangente e muta (essa è venuta di lontano paese e parla una lingua ignota e nessuna l'intende), nell'angolo più buio della prigione, si chiama *Aladine*. « *Vous*

avez donc désobéi aussi ? » interroga Sélysette: *« J'ai obéi plus vite; mais à d'autres lois que le siennes »*. *« Pourquoi êtes vous descendue ? »*: *« Pour vous délivrer toutes »*. Ed *Ariane* parla alle prigioniere della primavera che nei giardini e nei campi fa sbocciare i fiori e cantare gli uccelli, e del sole datore di luce e di calore, e del mare che ride sotto il sole mentre le sue onde cantano in vario ritmo un eterno canto di vita...

Una goccia di acqua diaccia, caduta dalla volta del sotterraneo, spegne la lampada. Si ode nel buio un grido di terrore della *Nutrice*, poi più nulla. Ma le prigioniere sono avvezze alla oscurità; *Sélysette* porge la mano ad *Ariane* e la conduce verso un punto della prigione debolmente rischiarato da una fredda luce (*« Il y a donc une clarté dans les plus profondes ténèbres ? »*) che non si sa donde venga. *Ariane* però vuol saperlo. Tastando sulla parete essa tocca delle sbarre di ferro, dei catenacci: dunque c'è una porta; bisogna tentare di aprirla, bisogna uscire, bisogna aprire il varco a una luce più viva, più bella, più vera! *« Non, non, n'y touches pas — prega Sélysette — on dit que c'est la mer qui baigne les murailles!... Les grandes vagues vont entrer! »*. *« C'est la lumière qui vous cherchez! »* grida *Ariane*, e con uno sforzo supremo essa riesce a smuovere la pesante porta dai cardini arrugginiti, riesce ad aprirla.

La luce entra, ma pallida, smorta. Dietro la porta c'è ancora una ampia vetrata verde. *Ariane* raccoglie da terra una pietra e la lancia; dai vetri infranti irradia finalmente il sole!...

Alla luce del sole canta la liberatrice l'inno trionfale; e ritta sulla soglia della porta spalancata invita le sorelle a muovere con lei verso la campagna fiorita, verso il mare sonante. Dai campi si ode il gorgheggiare di mille uccelli, dal villaggio viene l'eco di una campana; e si ode anche il tinnire delle campanelle di un gregge, che passa lontano. *Ariane* avanza il primo passo fuori della prigione; le cinque prigioniere liberate la seguono, inebriate dal sole che tutte le avvolge e le riscalda e ferisce i loro occhi abituati alla notte. E tutte scompaiono alla vista dello spettatore cantando a gran voce la canzone della liberazione: *« Les cinq filles d'Orlamonde (la fée noire est morte) Les cinq filles d'Orlamonde Ont trouvé les portes!*

Al terzo atto appare nuovamente la gran sala dell'atto primo. Tutt'all'intorno, dinanzi alle porte che la *Nutrice* ha aperte con le sei chiavi d'argento, stanno ancora ammontichiate e splendenti le pietre preziose, i zaffiri, gli smeraldi, le perle, i diamanti. È notte, ma la sala è rischiarata da numerosi ricchi lampadari.

Le spose di *Barbebleue* stanno abbigliandosi, aiutate e consigliate da *Ariane* che suggerisce a una di lasciarsi cadere lungo le spalle i bei capelli, a un'altra di togliersi il mantello che le nasconde le belle spalle e le braccia rotonde e sode, e a un'altra di cingere la fronte di un diadema di perle e di smeraldi. Con il desiderio di apparire belle e piacenti si ridesta nelle giovani donne prigioniere il senso della vita.

Prigioniere esse sono ancora; fuggire dal castello non hanno potuto. Quando lo hanno tentato i ponti si sono alzati, i fossati si sono colmati di acqua, le porte si sono chiuse, come per incanto. *Barbebleue* è scomparso (ma lo si sente presente nella misteriosa forza che preclude ogni via di scampo); sarà egli andato a chiedere aiuti per difendersi dai villani che lo vogliono morto?... O la sua coscienza gli ha saggiamente parlato, ed egli non osa tornare dinanzi alle vittime della sua volontà tirannica?... *Ariane* presente che egli sta per tornare, ma sente pure che i villani vegliano all'agguato; ed essa attende con sicura fede il momento della liberazione. Non così lo desiderano le altre donne che lascierebbero troppo a malincuore il sontuoso castello; esse si sono omai abituate alla schiavitù; solo vorrebbero, per esser contente, non vedersi più dinanzi il loro terribile signore.

Improvvisamente entra la *Nutrice* affannata e atterrita; *Barbebleue* sta per arrivare; una guardia l'ha scorto, di sulle mura del castello, che viene a grandi passi, scortato di negri, minaccioso nell'aspetto. E i villani armati lo attendono, nascosti dietro le siepi, nel fitto dei boschi!...

Si odono infatti, subitamente, le grida degli uomini che, usciti dai loro nascondigli, armati di falci e di tridenti, hanno assalito *Barbebleue* e la sua scorta. Giunge il rumore sinistro della lotta; i villani hanno il sopravvento, i negri fuggono, *Barbebleue* corre pericolo di essere ucciso, egli è caduto nella mischia feroce. « *Il saigne, Ariane!* » grida *Sélysette*, che segue da una finestra le pe-

ripezie del combattimento. Ed *Ariane*, la forte, l'eroica: « *Viens, ne regarde pas..., Cache ta tête dans mes bras!...* ». Sempre più inferociscono gli uomini assetati di sangue e di vendetta, e si odono i loro urli spaventevoli che accompagnano in ritmo furioso la ridda che essi danzano intorno a *Barbebleue* legato solidamente con delle funi e disteso per terra. Non basta ancora: imbestiati, ubriachi di ferocia, gli uomini sollevano a braccia il corpo inerme del vinto, e lo portano verso il fossato che circonda il castello per buttarvelo, per annegarlo nell'acqua fonda e nera. Dal petto delle donne, che assistono esterrefatte al tremendo spettacolo, erompe un sol grido di orrore e di pietà: « *Non, non!... Pas cela!... Ne le tuez pas!... Au secours!...* ».

I villani hanno udito. Forse le donne vogliono esse stesse compire la vendetta?... Ebbene, essi daranno loro nelle mani il vinto. « *Ouvrez-lui la porte. Pour l'amour de Dieu. Sa chandelle est morte. Il n'a plus de feu...* ». E poichè la porta del castello è chiusa, e aprirla non possono le donne, essi la sfondano; si ode che salgono le scale per giungere alla sala in cui stanno le femmine tremanti. *Ariane* sola (le altre si sono rifugiate, l'una stretta all'altra, in fondo alla sala — quasi per sottrarsi al furore folle dei vendicatori — e istintivamente son cadute a terra, sui ginocchi) *Ariane* sola affronta gli uomini sopraggiungenti, grave, calma, regale. A lei gli uomini — fatti subitamente silenziosi dalla maestà della sua persona, dalla profondità del suo guardare e dalla dolcezza del suo parlare — consegnano *Barbebleue* che pare morto. E uno dice « *... Je ne sais pas... mais il faudrait vous dire... Vrai, vous étiez trop belle. Ce n'était pas possible* ». *Ariane* li congeda con voce commossa: « *Vous êtes des héros, vous êtes des sauveurs... nous nous vengerons bien. Retournez au village et soignez vos blessures... Adieu, adieu* ».

Le donne rimangono sole dinanzi al loro signore in ceppi. E ognuna si avvicina per vedere le ferite e le piaghe del corpo straziato. E mentre *Ariane* ne fascia una mano, sanguinolenta per una ferita che l'ha trapassata, quale sorregge al gigante abbattuto la testa, quale ne bacia la fronte bruciante. Nessuna più lo odia, nessuna più lo teme, tutte le parole sono di pietà, quasi di affetto, tutti gli sguardi sono velati di pianto, e tutte le mani son pronte a una carezza.

Ariane recide le corde che allacciano il corpo di *Barbebleue*. Egli, avendo liberi i movimenti, si rizza lentamente a sedere, stira le braccia intorpidite, guarda attentamente le donne, in silenzio: poi si appoggia al muro, immobile, e osserva con gli occhi bassi la sua mano ferita.

La liberatrice, senza parlare, si china a baciare una volta in fronte. Egli fa un movimento per trattenerla, ma essa si ritrae e muove verso la porta, seguita dalla *Nutrice*.

« *Ariane, Ariane, où vas tu?...* ». « *Loin d'ici, là bas, où l'on m'attend encore. M'accompagnes-tu, Sélisette?...* ». Nè *Sélysette*, nè alcuna delle altre la seguiranno, neppure *Aladine*, che vedendola partire le dà l'ultimo addio singhiozzando disperatamente in un abbraccio convulso.

« *La forêt et la mer nous appellent de loin....* ». Ma le timide spose non rispondono parola. Nè la campagna verde, nè il sonante mare le tenta, nè vale il desio della luce e della libertà. Le cinque dolcissime creature non abbandoneranno il loro signore; vicino a lui, dove finora hanno vissuto nell'ombra, esse vivranno ancora, la loro vita intera.

« *Adieu... Soyes heureuses...* » e *Ariane* scompare ai loro occhi, per sempre. *Bellangère* ed *Ygraine* vanno a chiudere la porta. Cala la tela. Il dramma è finito.

III.

In questo dramma, pubblicato nel 1901, vi è tutta la profondità misteriosa dei primi drammi del Poeta, ma non vi è come in quelli tanta disperata tristezza e tanta angoscia e tanta desolazione. Il poeta di *Ariane et Barbebleue* è sì il poeta di *La Princesse Maleine* e di *Pelléas et Mélisande*, ma è pure il poeta del *Trésor des Humbles* e de *La Sagesse et la Destinée*. Infatti nei primi drammi di Maurice Maeterlinck tutti i personaggi soggiacciono fatalmente ai colpi di ignote, terribili forze avverse, contro le quali è vana ogni ribellione, ogni difesa; essi non sanno che soffrire, silenziosamente soffrire sorridendo con un pallido triste sorriso, o soffocando i singhiozzi nel cuore tremante. Giovani e vecchi e fanciulli, uomini e donne,

noi non possiamo immaginarli che con gli occhi smarriti in una notte senza stelle, o slargati e fissi dinanzi a una visione di orrore e di morte. Sono povere creature rassegnate a ignorare il supremo perchè delle cose dei fatti della vita. Perchè si vive, si soffre, si ama, si muore?... Perchè sì; e basta loro questa risposta, come basta ai fanciulli che hanno l'anima pura e ingenua. Volere essi perciò non sanno: volontà è per essi una parola senza senso.

Nell'*Ariane et Barbebleue* vi sono pure delle povere deboli creature rassegnate al loro destino avverso, per le quali è vano o inconcepibile qualsiasi atto di volontà; povere creature spaurite e vinte dal mistero di ciò che è, di ciò che avviene. Tali sono le cinque spose prigioniere. Ma vi è anche un'anima forte, eroica, vi è *Ariane*.

Non si sa donde venga, da quale lontano paese, ma essa reca con sè la luce e in sè porta l'amore. Quasi ognuno dei suoi atti rivela una intima vitalità ardente e una volontà ferma e illuminata; le sue parole, sia che esprimano la sua tenerezza appassionata, il suo amore confortante, la sua bontà materna, sia che intonino un inno squillante alla libertà, alla luce e alla verità, racchiudono sempre un fervido e profondo senso umano. Nella sua sete insaziabile di luce e di vero pare essa stessa una figlia del sole: nella generosità di affetti della sua anima pura essa varca i limiti dell'umano e tocca il divino. Creatura di poesia e di sogno, ma nella poesia e nel sogno ciò che è bello e buono e vero risplende della sua più vivida luce; creatura certo meno reale di quante altre vivono nei drammi di Maurice Maeterlinck, ma l'irreale che è in essa è ciò che più esalta il nostro spirito e suscita il nostro entusiasmo, perchè in quell'irreale ci appare l'umanità non come è ma come vorremmo che fosse.

Anche *Ariane*, come tutti i personaggi dei drammi del Maeterlinck, viene dal mistero e ritorna nel mistero; ma di che cosa mai possiamo noi conoscere l'origine e la fine?... E che importa sapere d'onde venga il Bene, e che importa sapere per quali vie esso continui il suo cammino, dopo essersi fermato vicino a noi?... Una cosa sola importa: accogliere il Bene nell'anima nostra, quando esso passa vicino.

« *Ariane et Barbebleue, ou la délivrance inutile* », ha intitolato Maurice Maeterlinck il suo dramma; ma io penso che egli non abbia voluto intendere con ciò che qualsiasi opera redentrice, qualsiasi

sforzo liberatore, debba essere fatalmente inutile. È ben vero che i destini umani si compiono per virtù di misteriose forze inconoscibili, che queste forze operano distruggendo, annientando le migliori energie ribelli: ma è pur vero che gli uomini possono resistere alla forza cieca e inesorabile della Morte, che tende a disperderli in un abisso di tenebre, movendo *concordemente* verso la luce. E se i rari iniziatori di questo movimento — che avrà la sua vittoria — non raggiungono sempre il loro scopo, ma passano fra il silenzio e gli sguardi attoniti dei deboli, essi non fanno perciò opera inutile, poichè accendono almeno nel cuore degli inattivi un lume di speranza. Non fosse che per questo, essi ci appaiono come creature elette ed ammirevoli.

Ariane riparte dal castello di *Barbebleue* senza aver potuto compire la sua opera di liberazione, ma ciò non toglie nulla alla grandezza del suo atto eroico che contiene un insegnamento. Molte deboli anime schiave vi sono ancora per le quali è vano ogni incitamento alla ribellione necessaria per redimersi, ma non per ciò noi dobbiamo soffocare le parole fraterne che ci salgono alle labbra nell'impeto dell'amore: ognuna di esse cadendo nei cuori come una goccia di sangue caldo, vi può suscitare un fremito o uno slancio di vita. In quello slancio ci sarà oggi solo una speranza, domani ci sarà forse una volontà.

Ygraine, *Sélysette*, *Mélisande*, *Bellangère* ed *Aladine* lasciano partire la liberatrice senza osare di seguirla; esse rimangono presso il loro signore, come avvinte al patto di fedeltà da una forza invincibile: ma esse non sono più quelle di prima: nelle loro anime vi è certo qualcosa di nuovo e di profondamente mutato. Non sanno ancora spezzare i loro vincoli, non sanno volere la libertà, ma sentono certamente fluire il sangue nelle vene più rapido e più caldo; un soffio di aria pura, sana, è passato su di loro, ed esse non potranno più dimenticare di averlo respirato largamente; un lampo di viva luce ha ferito le loro pupille avvezze alla oscurità, e la loro coscienza ne è stata rischiarata così che esse ora vedono più di prima e meglio di prima.

Di tutti i personaggi del dramma quello che appare meno chiaro e meno comprensibile è *Barbebleue* (non parlo della *Nutrice* che rappresenta una parte troppo umile per avere un significato). Si sa che è un uomo autoritario e inflessibile (tale appare nella ultima

scena del primo atto, la sola scena in cui egli esprima in poche parole il suo sentimento e il suo pensiero), ma veramente cattivo egli non si mostra, nè le sue spose, quando parlan di lui, lo giudicano tale; talvolta egli appare di animo quasi generoso. Certo anche *Barbebleue* non è lo stesso prima che *Ariane* lo liberi dalla furia vendicatrice della folla ubriaca di sangue, e dopo la liberazione. Anche nel cuore indurito del tiranno l'atto d'amore della donna eroica suscita certamente un'onda calda di bontà. La liberazione non avrà raggiunto anche in questo caso il suo effetto desiderato, perchè *Barbebleue* terrà forse ancora schiave le sue cinque spose, ma la lama che ha reciso le corde avvincenti le sue braccia, ha pure aperto nel suo cuore un varco alla bontà e all'amore. Così deve essere perchè il bene non può essere mai assolutamente inutile e infruttuoso.

Quattro anni fa (nel 1903) il Maeterlinck, pubblicando in tre volumi il suo *Théâtre*, scriveva, nella prefazione, a proposito di *Ariane et Barbebleue*: « Quant aux deux petites pièces qui suivent *Agla-*
« *vaine et Sélysette*, savoir: *Ariane et Barbe-Bleue, ou la délivrance*
« *inutile*, et *Sœur Béatrice*, je voudrais qu'il n'y eût aucun mal-
« entendu à leur endroit. Ce n'est pas parce qu'elles sont postérieures
« qu'il y faudrait chercher une évolution ou un nouveau désir. Ce
« sont, à proprement parler, des petits jeux de scène, de courts
« poèmes du genre assez malheureusement appelé « opéra-comique »
« destinés à fournir aux musiciens qui les avaient demandés, un
« thème convenable à des développements lyriques. Ils ne prétendent
« à rien davantage, et l'on s'y méprendrait sur mes intentions si
« l'on y voulait trouver par surcroît de grandes arrière pensées
« morales ou philosophiques » (1).

Di *Ariane et Barbebleue* io, per contro, ho parlato come di un'opera densa di significato morale e filosofico. Ora, sarà benissimo che il poeta, scrivendo il suo dramma, non abbia avuto per fine di dimostrare una teoria filosofica o di proclamare una verità; ma dalla essenza stessa dei personaggi e dai loro atti e dalle loro parole, risulta inevitabile la deduzione di un'idea, di un principio che regoli

(1) MAURICE MAETERLINCK, *Théâtre*. Tome I, p. xviii. — Bruxelles, 1903 P. Lacomblez.

e giustifichi la loro condotta. I personaggi del dramma vivono di una vita loro propria e dissimile, hanno un loro proprio carattere, agiscono mossi da un loro proprio impulso: ora collo stabilire fra di essi delle relazioni sentimentali, col mettere le loro passioni in conflitto, vengono posti necessariamente dei problemi, e porre un problema è fare un passo verso la ricerca di quelle supreme verità morali che ancora ci appaiono incerte e lontane, quasi irraggiungibili. Nei primi drammi di Maurice Maeterlinck — e nei primissimi più ancora — gli esseri umani agiscono, nel bene e nel male, senza merito e senza colpa, essi sono in un caso e nell'altro le vittime inconsapevoli della Morte, e dalla rappresentazione della loro vita non si può trarre perciò che una terribile e dolorosa conclusione: la vanità di qualsiasi sforzo per sottrarsi al proprio destino misterioso. Ma nell'*Ariane et Barbebleue* se la potenza della Morte non ancora è vinta dalla forza della Vita, è però menomata dalla dolcezza confortante della Speranza: e da questa speranza, che getta i raggi della sua luce nei cuori umani, gli stessi cuori son fatti migliori, fraterni, più forti.

In un suo breve discorso sul *dramma moderno* (1) Maurice Maeterlinck ha concluso, recentemente, con queste parole: « ... en attendant
« qu'il y ait dans la conscience humaine plus de passions utiles et
« moins de devoirs néfastes, qu'il y ait par conséquent sur la scène
« de ce monde plus de bonheur et moins de tragédies, un grand
« devoir de charité et de justice, qui offusque tous le autres, sub-
« siste pour le moment au fond de tous les cœurs de bonne volonté.
« Et peut-être est-ce de la lutte de ce devoir contre notre ignorance
« et notre égoïsme que doit naître le véritable drame de ce siècle.
« Une fois cette étape franchie dans la vie réelle comme sur la
« scène, il sera peut-être permis de parler d'un théâtre nouveau,
« d'un théâtre de paix et de beauté sans larmes ».

Ora io penso che *Ariane et Barbebleue* possa essere precisamente considerato come uno dei primi tentativi sintomatici della evoluzione del Poeta verso una espressione più confortante di umanità.

(1) MAURICE MAETERLINCK, *Le Double Jardin*: " Le drame moderne ", p. 126-127. — Paris, 1904. Eugène Fasquelle.

IV.

Il Maeterlinck è, secondo me, colui che fra tutti i moderni poeti drammatici francesi sa più profondamente penetrare nelle anime per rivelarne il mistero, colui che sa più fortemente e squisitamente esprimerne i vari e diversi e più complessi e più sottili sentimenti. Ed egli sa più d'ogni altro intendere e cogliere la intima vita delle cose naturali così da tradurla in poesia densa di significato, ed egli sa rappresentare e illuminare gli avvenimenti in modo da mostrare di essi il lato più importante.

In *Ariane et Barbebleue*, come nei suoi drammi precedenti, egli raggiunge la rivelazione dell'anima dei personaggi esprimendo in essi il mistero della sua propria anima turbata e commossa dinanzi ai fenomeni della vita reale. La espressione poetica dei sentimenti e dei concetti gli riesce per ciò quasi sempre viva, colorita ed efficace, perchè quasi sempre necessaria: e gli riesce quasi sempre nuova perchè sincera, personale.

« Le poète a renouvelé en soi l'aspect des choses et des êtres », ha scritto giustamente, di Maurice Maeterlinck, Désiré Horrent (1): appunto perchè egli ne ha rinnovato in se stesso gli aspetti, le cose e gli esseri assumono nella sua opera poetica carattere proprio e indistruttibile e profondo significato simbolico. La ragione della potenza, della efficacia, della bellezza insomma, dei drammi del Maeterlinck sta, in conclusione, nel valore simbolico non solo di ogni dramma considerato nel suo assieme, ma sì di ogni episodio, di ogni atto dei personaggi, di ogni loro parola.

Qualsiasi opera d'arte, del resto, vale in quanto è libera e sincera manifestazione dell'anima dell'artista creatore, in quanto ognuno degli elementi che la costituiscono è espressione necessaria dei sentimenti o dei concetti che l'artista traduce dal suo intimo in essa opera.

(1) DÉSIRÉ HORRENT, *Écrivains Belges*: " Maurice Maeterlinck „, p. 25. — Bruxelles, 1904. P. Lacomblez.

V.

Considerato l'*Ariane et Barbebleue* nel suo significato filosofico e morale, e accennato al suo valore come opera di pura poesia, resta ora a considerarlo sotto un altro aspetto, per noi importantissimo: come *dramma per musica*.

Nelle pagine preposte dal Maeterlinck al suo *Théâtre* egli stesso ha dichiarato di aver voluto offrire al musicista, nell'*Ariane et Barbebleue*, « un thème convenable à des développements lyriques ». « Offrire al musicista un tema conveniente a svolgimenti lirici » è una frase oscura che può essere diversamente intesa. Si può interpretare che il Poeta abbia voluto alludere all'argomento del poema drammatico, ma qualsiasi argomento drammatico veramente degno di poesia è adatto alla musica: e si può anche interpretare che il Poeta abbia voluto alludere alla costruzione scenica del dramma, alla scelta degli episodi, o, infine, alla espressione verbale, alla forma poetica del discorso dei personaggi. E in questo caso basta un attento esame dell'*Ariane et Barbebleue* per poter affermare che Maurice Maeterlinck non ha del *dramma per musica* un concetto ben chiaro nè giusto. Intendiamoci: questo giudizio non vuol togliere nulla al valore dell'*Ariane et Barbebleue* come opera di pura poesia, nè vuol contraddire a quanto io ne ho scritto finora: io mi riferisco, ora, alla *musicabilità* del dramma solamente.

Per dramma musicabile io intendo — ed ho la profonda convinzione di proclamare una verità estetica indiscutibile — non solo quello nel quale ogni episodio, ogni momento dell'azione, ogni movimento, ogni parola dei personaggi possano ricevere dalla musica la espressione necessaria alla loro piena intelligenza da parte dello spettatore, ma sì bene quel dramma nel quale alla musica sia data la possibilità di rivelare *continuamente* la misteriosa profondità delle anime, oltre i limiti che la poesia non può e non potrà mai varcare. L'ufficio della poesia, nel dramma per musica, deve essere quello di provocare e determinare questa rivelazione o, per dir meglio ancora, questa tra-

duzione musicale dei sentimenti. *Musicabilità* del dramma, in conclusione, è lo stesso che *traducibilità*.

Ora tale ideale dramma per musica non può essere realizzato dal poeta che formandolo, per quel che riguarda l'azione, dei soli episodi necessari al suo svolgimento — sfrondandolo cioè di qualsiasi episodio nel quale la musica non possa essere niente più che sovrapposizione o accompagnamento o descrizione solamente — e riducendo la espressione verbale dei personaggi alle sole parole necessarie per la manifestazione intelligibile del loro sentimento nascosto, togliendo cioè al loro discorso qualsiasi carattere di autoanalisi psicologica.

La musica che si sovrappone al dramma o semplicemente lo accompagna non riesce che a prolungarne inutilmente lo svolgimento e a renderne la intelligibilità meno agevole: e la sovrabbondanza delle parole nella espressione dei sentimenti non riesce ad altro che a inceppare il libero svolgimento della musica e a menomarne l'efficacia.

Non v'è nessuna ragione estetica — nessuna legge di contrasto o d'altro — che possa giustificare, nel dramma per musica, un episodio che non sia tanto importante da essere necessario: non v'è nessuna ragione di lirismo che possa giustificare la verbosità di un personaggio che per esprimere i propri sentimenti li analizzi sottilmente e completamente.

Qualora si continuasse ad accogliere *nel dramma per musica* elementi poetici non assolutamente necessari alla espressione dei sentimenti non si farebbe altro che persistere nell'errore estetico dell'*opera*: e la guerra mossa giustamente all'*opera* ha avuto ed ha questo di buono, sopra tutto: che per essa il dramma potrà essere sempre più liberato da tutto ciò che non essendo necessaria espressione del sentimento non può essere ritradotto in sentimento come tale, per mezzo della musica.

Io ho detto che Maurice Maeterlinck non ha, del *dramma per musica*, un giusto concetto. Tant'è vero che il suo *Ariane et Barbebleue* è assai meno adatto alla musica, quantunque sia stato concepito e scritto apposta per essa, che non sia, per esempio, il *Pelléas et Mélisande* scritto senza l'intenzione di offrire in esso « un tema conveniente al musicista ». Errore del Maeterlinck è stato l'aver pensato che il suo dramma dovesse essere allungato, allargato in ogni episodio per offrire alla musica un vasto campo di svolgimento, per

dar modo al musicista di far valere la ricchezza della sua facoltà creativa e di mostrare la sua scienza e la sua abilità tecnica: errore è stato aver creduto necessario forzare la espressione verbale dei personaggi a un continuo lirismo per favorire lo svolgimento della melodia, e per tema di arrestare ad ogni momento l'impeto lirico del musicista. Perciò mentre nel *Pelléas et Mélisande* tutti i brevissimi e bellissimi episodi sono necessari allo svolgimento e alla intelligibilità del dramma, e il discorso dei personaggi vi è ridotto alle sole parole necessarie a far intravedere la profondità delle loro anime, mentre insomma ogni elemento drammatico del *Pelléas et Mélisande* è la necessaria espressione di sentimenti vivi e può essere sempre ritradotto in sentimento vivo (cioè in musica), nell'*Ariane et Barbebleue* invece il dramma procede talvolta troppo lento nell'azione (per esempio nel secondo atto), e il discorso dei personaggi vi ha talvolta troppo poco significato (per esempio, nel principio del terzo atto), e a qualche episodio secondario è data troppa importanza in confronto degli episodi principali (per esempio all'episodio « delle pietre preziose » nel primo atto).

Questo mio giudizio, ripeto, non vuol contrastare alla mia ammirazione, espressa nelle pagine precedenti, per l'opera poetica di Maurice Maeterlinck. Se io considero l'*Ariane et Barbebleue* come un dramma non scritto apposta per la musica, quasi tutti i difetti e le esuberanze che ho rilevato cessano di essere tali. Prima di tutto perchè la rapidità della recitazione, o della lettura, mi rappresenta più rapida la successione degli avvenimenti e perciò mi rende più interessante lo svolgimento del dramma: secondariamente perchè l'abbondanza delle parole dei personaggi può rivelarmi più facilmente la loro intimità sentimentale (se bene il Maeterlinck abbia dimostrato in altri drammi — e per esempio nell'indimenticabile *Pelléas et Mélisande* — che anche in una espressione verbale concisa, tanto da sembrare quasi povera, può essere rivelata, per quanto lo può la poesia, tale profonda intimità): e, infine, perchè il lirismo esuberante degli stessi personaggi può essermi giustificato dal fatto che mancando al poeta il mezzo più naturale di espressione del sentimento (la musica) egli tenta di avvicinare fino al possibile la poesia alla espressione musicale. Ma poichè io debbo considerare l'*Ariane et Barbebleue* come dramma *musicabile* è giusto che il mio giudizio

sia subordinato a questo principio estetico: che qualsiasi elemento drammatico non necessario a rivelare la intimità dei personaggi e la ragione dei loro atti — e di conseguenza la ragion d'essere del dramma — deve essere stimato dannoso alla efficacia se non sempre contrario alla natura dell'opera d'arte che si chiama *dramma lirico*.

La musica.

I.

Tre anni fa il Rolland — l'autore del bellissimo libro su *L'Opera en Europe* — così scriveva di Paul Dukas e dell'opera sua (1): « Paul Dukas ist der originellste und vollkommenste Ausdruck jener hohen musikalischen Kultur, jener bewussten, eklektischen und enzyklopädischen Kunst, deren Begründer in Frankreich Vincent d'Indy gewesen ist. Er besitzt einen reichen, scharfsinnigen Geist, ist gleichzeitig einer der ersten Musikkritiker unserer Zeit (er war mehrere Jahre in der « *Revue hebdomadaire* » tätig) und einer der gründlichsten französischen Musiker. Die Zahl seiner Werke ist nicht gross, sie sind aber von wunderbarer Formvollendung, sorgfältigster Arbeit, sehr substantiell und mit dem Mark der Vergangenheit genährt. Sein « Zaublerlehrling », seine « Klavier-Sonate », seine « *Variations, interlude et finale sur un thème de Rameau* » sind Hauptwerke der zeitgenössischen französischen Kunst. Dukas bricht nicht mit der Klassischen Tradition. Seine Kompositionen ruhen ganz auf der Kontrapunktischen Arbeit, und er wahrt die grossen Beethovenschen Formen: aber er erneuert, verjüngt sie, indem er den modernsten Geist und den grössten Reichtum neuer Harmonien und Kühner Rhythmen einmengt » (2).

(1) ROMAIN ROLLAND, *Paris als musikstadt* (in *Die Musik* — Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen herausgegeben von Richard Strauss — Bard. Marquardt & C.^o Berlin).

(2) Traduco liberamente: « Paul Dukas è il rappresentante più originale e più perfetto di quella vasta cultura musicale di quell'illuminato eclettismo

Questo giudizio appare in gran parte tanto più giusto e fondato oggi che Paul Dukas ha aggiunto alla serie delle sue importanti opere musicali l'*Ariane et Barbebleue*. Con la quale egli si schiera in prima linea fra i migliori musicisti francesi del teatro contemporaneo (non dico fra i migliori musicisti della *giovine scuola* francese, perchè così vien chiamata quella che — Dio ne liberi! — fa capo a Jules Massenet).

Già da parecchi anni (dal 1895) alcuni musicisti francesi tentano vie nuove e inesplorate, o procedono arditamente per vie da prima solo in parte tracciate, per giungere non solo a manifestare nel dramma lirico il loro carattere nazionale, ma anche per conquistare al dramma lirico il suo proprio naturale carattere estetico. E i loro tentativi oltre che avere per se stessi un grande interesse, hanno pure una grande importanza per l'avvenire della musica drammatica teatrale.

Non si può certo affermare che Vincent d'Indy abbia dato alla Francia il dramma eroico col suo *Fervaal*, nè che Gustave Charpentier abbia dimostrato, con la sua *Luise*, essere sostenibile il principio estetico del verismo in musica (non parlo poi di Alfred Bruneau le cui opere, da *L'Attaque du Moulin* all'*Ouragan*, da *Messidor* al recentissimo *Enfant Roi*, sono aberrazioni drammatico-musicali); nè si può certo affermare che nel *Pelléas et Mélisande* di Claude Debussy si trovi già realizzato l'ideale del vero dramma lirico. Ma queste poche opere, malgrado la loro grande diversità — e fors'anche per la loro diversità — sono degne di essere seriamente studiate

artistico di cui il fondatore in Francia è stato Vincent d'Indy. Egli possiede una intelligenza ricca e acuta, egli è uno dei migliori critici musicali contemporanei (per parecchi anni ha scritto sulla "Revue Hebdomadaire") ed è uno dei più profondi musicisti francesi. Il numero delle sue opere non è grande, ma son tutte opere mirabili per la forma e per la finitezza di ogni loro particolare, e sono costrutte solidamente, e sono penetrate della midolla del passato. Il suo *Apprenti sorcier*, la sua *sonata* per pianoforte, le sue *Variations interlude et finale sur un thème de Rameau*, sono capolavori della contemporanea arte francese. Le sue composizioni si reggono tutte sul lavoro contrappuntistico, egli segue le grandi forme beethoveniane, ma le rinnova e le ringiovanisce con la modernità del suo ingegno, arricchendole di nuove armonie e di ritmi arditi „.

perchè, distinguendo e sceverando in esse il vero dal falso, il buono dal cattivo, si può trarne degli insegnamenti utili, per evitare di rimanere o di ricadere per l'avvenire in tutti quegli errori estetici che hanno ritardato e ritardano tuttora la morte della vecchia *opera teatrale* e la conoscenza e la costituzione del vero dramma lirico.

Intendo del dramma lirico latino. Il quale non potendo non essere molto diverso dal dramma musicale tedesco — per molte e molte ragioni che non occorre ora spiegare — non può di conseguenza trovare nella estetica rinnovatrice di Riccardo Wagner le ragioni e gli elementi della sua vitalità. Noi musicisti latini — italiani e francesi — abbiamo sì il dovere di fare per il nostro teatro quel che ha fatto Wagner tedesco per il teatro musicale tedesco, ma stiamo pur certi che non raggiungeremmo mai il nostro scopo ove informassimo la nostra arte agli stessi precetti della estetica wagneriana. Il maggior merito dei musicisti francesi moderni — e in modo speciale dei pochi che ho nominato sopra — è precisamente, secondo me, quello di voler dare alla Francia, con le loro opere, il dramma musicale francese, da sostituire alla vecchia *opera* francese sempre più decadente, e alle imitazioni dell'arte musicale tedesca e italiana. Se essi non ancora son riesciti a realizzare il loro nobile ideale d'arte, ciò non vuol dire che i loro sforzi debbano essere infruttuosi e meno degni di ammirazione e di plauso.

L'*Ariane et Barbebleue* appare in un momento storico molto importante per l'arte musicale francese. E mi preme dirlo subito: appare opera tale da lasciare qualche traccia di sè nella storia, come valido documento di un innegabile progresso verso una libera e forte e naturale espressione artistica. Con questo io non intendo affermare che l'*Ariane et Barbebleue* abbia molte qualità superiori alle altre opere francesi scritte in questi ultimi anni, nè che essa contenga straordinarie rivelazioni di verità estetiche. Ma con essa l'arte francese avanza di un passo verso la sua indipendenza, e acquista qualche nuovo mezzo di espressione: mi pare che basti.

Paul Dukas è un artista non molto, come si dice, personale, ma non è neppure il seguace di alcuna scuola. Nella sua musica appare talvolta manifesta l'influenza di altri maestri, ma non l'imitazione. Egli è soprattutto un artista sincero, e la sua arte è perciò quasi sempre efficace, anche quando manca di carattere proprio, distinto.

Io ho letto delle critiche nelle quali si vuol far derivare la musica del Dukas da quella di Vincent d'Indy e da quella di Claude Debussy. Ma son giudizi infondati e assurdi. Non da quella del D'Indy può derivare la musica di Paul Dukas, perchè la musica del D'Indy è troppo poco caratteristica per esercitare una influenza profonda e decisiva; non da quella del Debussy, perchè se in questa è una maggior verità di espressione che in qualsiasi altra, ciò non vuol dire che quando pure il Dukas raggiunge la stessa verità di espressione egli la debba necessariamente al Debussy. Nella musica di Paul Dukas si riscontrano, veramente, dei procedimenti tecnici, formule armoniche e ritmiche, comuni agli altri due musicisti francesi, ma sono procedimenti tecnici propri di tutta la musica moderna, che ogni artista può accettare e far suoi quando per essi vengano arricchiti i suoi mezzi di espressione.

Un'analisi particolare della musica dell'*Ariane et Barbebleue* nei suoi elementi costitutivi — melodia, ritmo e armonia — gioverà a far comprendere meglio il valore di quest'opera e il suo significato nella storia del dramma lirico. Tanto più mi accingo volentieri a questa analisi, perchè parlo a musicisti italiani, ai quali lo studio dell'*Ariane et Barbebleue* non può non essere fecondo di utili insegnamenti.

II.

Le melodie fondamentali dell'*Ariane et Barbebleue* non sono molte, anzi sono poche. Nè esse hanno un carattere nuovo, nè hanno una grande ricchezza di disegno. Ma sono disegnate con sufficiente chiarezza per poterle riconoscere sempre, pure in tutte le loro modificazioni ritmiche, pure fra la selva degli accordi e dei contrapunti che le comentano e le accompagnano, e sono quasi sempre interessanti ed espressive. Nella costruzione della melodia (parlo specialmente della melodia strumentale) il Dukas è, come si suol dire, un classico: egli ama cioè i periodi finiti e regolari, e nei periodi la disposizione simmetrica delle frasi, e nelle frasi la corrispondenza degli incisi.

Per effetto di questo suo amore della regolarità il discorso musicale gli riesce più chiaro ed efficace nella parte sinfonica che nella parte vocale della sua opera. Talvolta perchè egli deve costringere

troppe parole nel giro di una melodia troppo breve, talvolta perchè egli deve rallentare eccessivamente la declamazione di poche parole per seguire lo svolgimento di una melodia troppo lunga.

In queste poche battute, per esempio,

Es. 1.

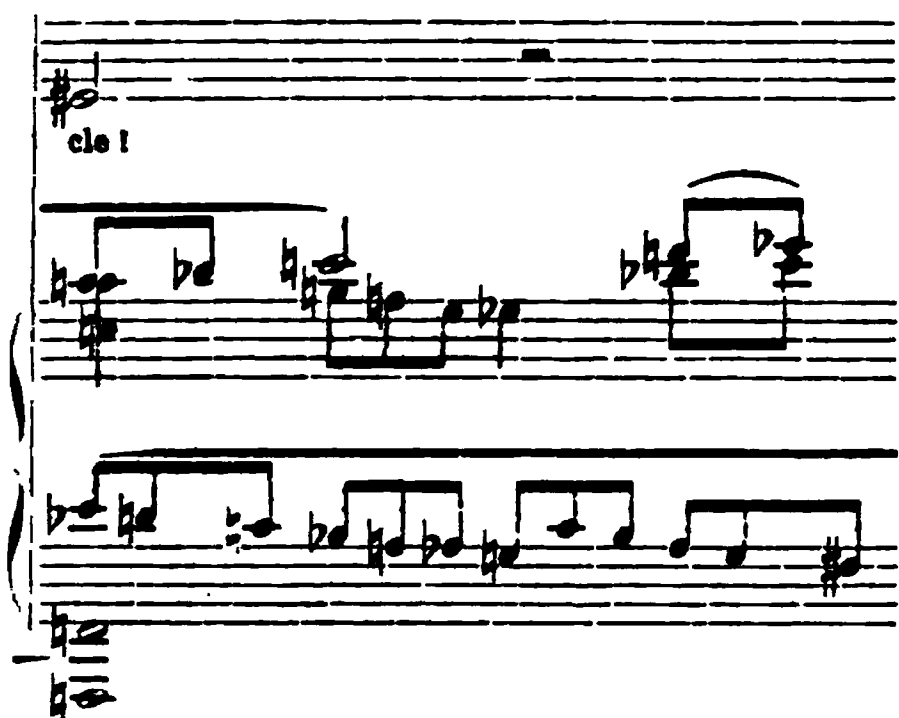
En voi - là d'i - nou - Yes

dim ...

qui des - cen - - - dent des voi - - - - tes

com - me des vi - o - let - tes de mi - ra - - - - -

mf



in queste poche battute è evidente la corrispondenza del commento strumentale al significato delle parole: nella scala ascendente delle terzine che sembrano sospinte verso una sorgente di luce, negli accordi luminosi, e specialmente nella splendida modulazione da *do diesis maggiore* a *si bemolle maggiore* c'è veramente una mirabile sinfonia di colori: nella melodia che dalle voci centrali dell'orchestra si slancia, con un colpo d'ala, nelle regioni della sonorità più chiara e brillante, c'è veramente espressa la meraviglia e la gioia della *Nutrice* che tuffa le sue mani nel torrente delle ametiste multicolori. Ma come la melodia vocale è inefficace! come le parole sono mal disposte e male accentate!

« *En voilà d'inouïes qui descendent des voûtes comme des violettes de miracle* » dice la *Nutrice*, riferendosi alle ametiste che si riversano senza fine dalla piccola porta aperta. Il periodo voleva detto tutto di seguito, accentando solamente — sui tempi forti delle battute con note di valore intero — le sillabe forti. Perchè quella lunga fermata sull'ultima sillaba di *inouïes*, e quell'altra fermata sulla prima sillaba di *voûtes*?.... E perchè quella sproporzione di andamento ritmico fra la prima parte del periodo e la seconda?... Quale ragione di costringere la similitudine in una battuta sola, così numerosa di *note*, e di allargare invece la prima parte del periodo in quattro battute lente?.... Nessun'altra ragione fuorchè quella di aver formato prima il periodo musicale secondo le leggi della simmetria delle frasi, indipendentemente dal ritmo delle parole da cantare, ma solo in rapporto al loro significato generale — e di aver aggiunto le parole dopo. Nella musica *vocale* dell'*Ariane et Barbebleue* si sente

troppo, in conclusione, l'adattamento, troppe volte appare manifesto il contrasto fra lo svolgimento (non dico il carattere) della melodia dell'orchestra e la contemporanea espressione dei personaggi.

A malgrado di questo io sono ben lontano dal giudicare la melodia vocale dell'*Ariane et Barbebleue* come l'ha giudicata il Combarieu, il quale, recentemente, così ne ha scritto (1): « Le chant, il (Paul Dukas) ne le connaît pas, ou bien il le méprise. Dans son opéra, on ne chante pas. Si d'aventure apparaît l'esquisse d'une mélodie, elle est écrasée par le fracas des cuivres, et pas un mot ne parvient à l'oreille de l'auditeur. Toujours des récitatifs, des formules tronçons; jamais d'ensemble! ».

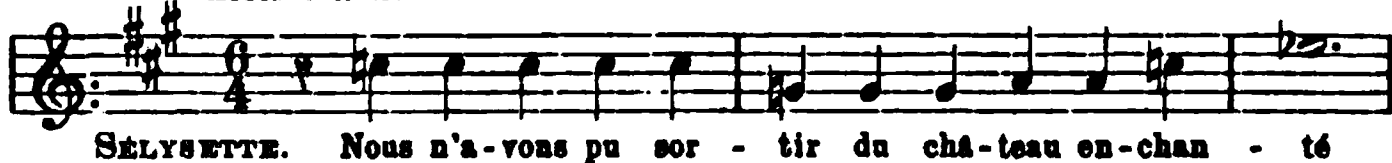
No, no, no. Nell'*Ariane et Barbebleue* non sempre *cantano* i personaggi, ma quando cantano gli è molto bene e con molta efficacia drammatica. E non vi appaiono solo rari abbozzi di melodia, ma vi si svolge pure qualche melodia bellissima e piena di vita.

Io non so che cosa precisamente intenda il Combarieu per melodia: o che forse son melodie solo quelle convenzionali successioni di note che son composte in periodetti uguali, con le loro modulazioni stabilite a un punto fisso, con la loro brava cadenza terminale?.... Bisogna accontentarsi di chiederne, in questo caso, a Jules Massenet e ai massenetiani.

Ecco come si canta nell'*Ariane et Barbebleue*:

Es. 2.

Asses animé.



Quale melodia avrebbe potuto più efficacemente esprimere il senso profondo delle parole, rivelare lo stato d'animo di *Sélysette* che quasi

(1) JULES COMBARIU, "*Ariane et Barbebleue*", — "La Revue Musicale", n° 10. 15 Mai 1907.

è lieta della impossibilità di uscire dal castello così bello?.... In quelle quattro note discendenti della quarta battuta non è forse espressa la debolezza della dolcissima creatura per la quale la volontà è troppo grave sforzo?.... e nel subito risalire della melodia non è forse espressa la giustificazione di tanta debolezza?... e nella timida interrogazione successiva non pare che *Sélysette* chieda perdono di esser contenta?.... Qui la melodia è veramente quello che nel dramma deve essere: è il sentimento stesso del personaggio drammatico che si manifesta come tale per mezzo della musica, per mezzo cioè del suo proprio linguaggio.

Un poco più innanzi *Sélysette* aggiunge:

Es. 3. *En animant un peu*

Mais qu'im - por - te à pré-sent puisqu'on ne le voit plus Il est par -

Retenu *Cédez*

ti Et nous se - rons heu - reu - ses tant que tu se - ras par - mi nous.

Non è melodia bellissima ed espressiva?... Chi può non sentirsi intimamente commosso da una espressione così sincera dei sentimenti?... Ma si osservi come la melodia si svolge naturalmente e come il testo poetico ne è tutto illuminato nel suo senso più nascosto!... Come si sarebbe potuto meglio esprimere la speranza di tranquilla felicità, che sorride a *Sélysette*, che con quelle poche note della quinta e sesta battuta?... e quale melodia avrebbe potuto dire l'affetto e la gratitudine di *Sélysette* per *Ariane*, meglio che non lo dicano le poche note delle due ultime battute!...

Si voglion chiamare queste melodie *recitativi*?... E siano: il nome importa poco. Ma non si dica che questi recitativi potrebbero essere sostituiti da frase melodiche più efficaci: sarebbe un voler sostenere le ragioni del falso.

La melodia vocale del Dukas, l'ho detto prima, è difettosa, debole e poco espressiva quando risulta da uno studio di adattamento, il

quale per verità è, nell'*Ariane et Barbebleue*, troppo spesso manifesto. Ma non si può assolutamente affermare perciò che il Dukas non conosca il *canto* o lo disprezzi. Si veda ancora, a prova del contrario, la bellissima canzone che cantano le cinque spose prigioniere nel primo atto del dramma.

Es. 4. Le chant souterrain (*voix de femmes*).

Le cinq fil - les d'Or-la-mon - de

(la fée noire est mor - te Les cinq fil - les d'Or-la-mon - de ont cher-ché les

(plus sonore)

por - tes Ont al - lu - mé leurs cinq lam - pes Ont ou - vert les tours,

Ont tra-ver-sé trois cents sal - les sans trou-ver le jour.

Le quali cinque spose prigioniere hanno suggerito al Combarieu — pare impossibile! — l'idea di un *quintetto* che il Dukas non ha scritto ma che avrebbe dovuto scrivere.

« Il y avait, dans le poème, un élément de mélodie tout à fait exquis: ce sont les jeunes femmes de l'ogre, d'abord dans leur prison souterraine, puis remontant à la lumière et à la vie, reparaissant dans le beau château féerique avec des habits d'or, au milieu des perles et des bijoux très précieux, enfin penchées sur le tyran blessé et garotté, qu'elle soignent généreusement en oubliant sa cruauté

passée. Vous penserez comme moi qu'il y avait là le sujet charmant d'un quintette vocal; M. Dukas a été d'un autre avis. Pour rester fidèle à son « esthétique », — laquelle veut qu'on ne soit pas au théâtre pour se divertir, — il ne nous a jamais donné ce quintette attendu, et dont l'occasion s'offrait si souvent. Il a eu grand tort; son « drame lyrique » n'y aurait rien perdu. Une omission de ce genre est impardonnable, et j'irai jusqu'au bout de ma pensée; si M. Dukas n'a pas écrit le quintette — à la manière de Bizet — qu'exigeait le poème, je supponne que la raison en est fort simple; c'est que le quintette pour voix de femmes est chose trop difficile » (1).

Eh no!... se George Bizet vivente ora avesse musicato l'*Ariane et Barbebleue*, egli non avrebbe certamente scritto il *quintetto* che sta tanto a cuore al Combarieu. Egli avrebbe capito — fra i primi — che le forme musicali dalle quali traeva la sua ragion d'essere l'*opera* non hanno più alcuna ragione di essere mantenute nel dramma lirico, il quale si determina esso stesso le *sue* forme, infinitamente varie e diverse e mutevoli. Quanto poi all'affermare che Paul Dukas non abbia scritto il *quintetto* per essere il *quintetto* una forma troppo difficile..... via, è un po' troppo. Mi fa venire in mente certi vecchi di mia conoscenza i quali sostengono che un *coro* come quello del *Nabucco*, o un *finale* come quello della *Lucia*, o un *quartetto* come quello del *Rigoletto*, nessuno più ne scrive perchè nessuno più ne sa scrivere. Poveri vecchi! essi han ragione di dir così perchè non possono intendere che la musica del loro tempo: ma — in nome di Dio! — non ripetiamo noi musicisti le loro innocenti corbellerie!...

L'*Ariane et Barbebleue*, ho già detto innanzi, è costruito su poche melodie fondamentali, facilmente riconoscibili in ogni loro modificazione ritmica, e fra la selva dei contrapunti e degli accordi che le accompagnano.

Ora il fatto per se stesso che nel dramma musicale ci debbano essere delle melodie svolgentisi dal suo principio alla sua fine è ammesso da tutti i musicisti: per convinzione da quelli che intendono la ragione di tale principio estetico, per imitazione da quelli che non

(1) JULES COMBARIEU, « *Ariane et Barbebleue* », (« La Revue Musicale »).

l'intendono. Non c'è più compositore di musica — si chiami pure Massenet o Leoncavallo — che non cerchi di dare unità alla sua opera musicale — più o meno dramma che sia — fondandola su alcune melodie intese a esprimere.... A esprimere che cosa?... Qui sta il punto importante della questione.

Pochissimi musicisti hanno finora inteso la natura e l'ufficio del *leit-motiv* wagneriano: le opere wagneriane sono state studiate finora, dai compositori di musica, nella loro esteriorità e non nella loro intima essenza, non conoscendone affatto la teoria estetica che le regge e le giustifica: oltre a ciò sono state studiate col testo poetico tradotto in un'altra lingua — in francese o in italiano, — vale a dire in modo tale da non poter intendere profondamente e interamente la corrispondenza della musica colla poesia, o, meglio ancora, la generazione spontanea della musica dalla poesia. Il *leit-motiv* è stato considerato perciò nella sua apparenza semplicemente. Avendo osservato che esso accompagna spesso un oggetto o un personaggio determinato lo si è considerato come una melodia-indicatrice o come una melodia-ritratto. Da questa falsa interpretazione del *leit-motiv* wagneriano ne è venuto di conseguenza che le opere teatrali di questi ultimi cinquant'anni — francesi e italiane — rassomigliano, nelle loro melodie, a una esposizione di brutti ritratti o a una *raccolta* di cartellini sui quali sta scritto: *questi sono i gioielli di Manon, questa è la statua del signor Rolando di Berlino*, e simili.

Ora io non dico che i musicisti italiani e francesi — latini insomma — avessero dovuto usare le loro melodie secondo le teorie wagneriane del *leit-motiv*, che non l'avrebbero potuto appunto per essere essi italiani, francesi, latini: ma dico che non avendo compreso il significato del *leit-motiv* e avendo però confusamente intuito in esso il germe di una verità estetica, i nostri musicisti hanno usate nelle loro opere le melodie, come temi conduttori, in un modo ridicolo e assurdo.

Questo è stato generalmente in Italia e in Francia fino a questi ultimi anni. Ma in qualche opera recentissima (francese) vi è la prova che qualche musicista, finalmente, vuol usare le melodie non derivandone l'uso dalla teoria wagneriana del *leit-motiv*, ma secondo un nuovo e più giusto concetto del loro significato e della loro potenza espressiva. La qual cosa significa non solo che si comincia ad accorgersi del come fosse sciocco voler scimiottar Wagner senza averlo

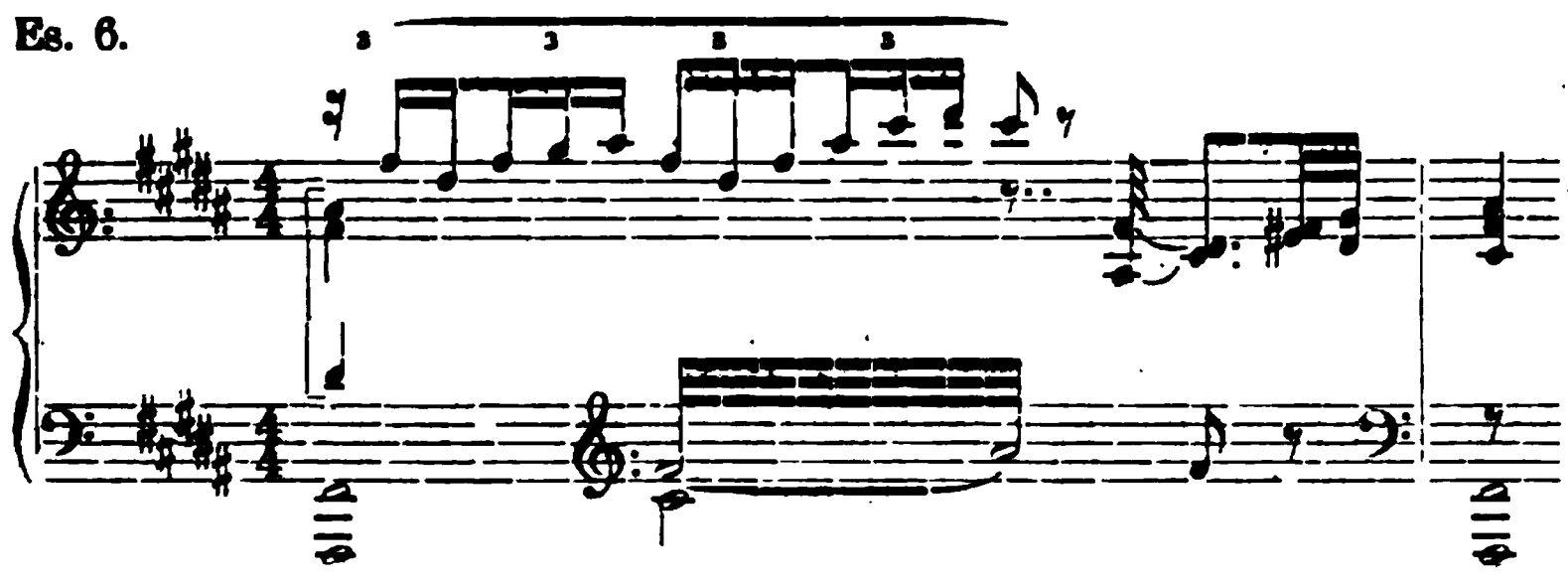
capito, ma che si comincia anche a esser convinti che pure intesa nel suo vero senso la teoria wagneriana del *leit-motiv* è inadattabile alla concezione latina del dramma lirico.

Dei temi fondamentali dell'*Ariane et Barbebleue* io posso ripetere quello che il Laloy scriveva, due anni fa, dei temi del *Pelléas et Mélisande* di Claude Debussy: « chaque thème ne s'applique qu'à un sentiment et ne revient qu'à l'appel de ce sentiment ». E ancora: « le rôle de ces motifs c'est de manifester les sentiments cachés, de rendre l'âme transparente, d'en laisser apercevoir le fond, de dessiner, autour des paroles incertaines, comme des broderies d'inconscient révélé » (1). Così questo motivo:



non indica precisamente le *pietre preziose*, ma esprime il senso della vita, l'amore della luce e della libertà.

E così modificato nel suo ritmo e nei suoi accenti:



(1) LOUIS LALOY, *Le drame musical moderne* ("Le Mercure Musical", 1^{er} Août 1905).

Es. 7.



noi lo ritroviamo quando *Ariane* canta il meraviglioso fiorire della primavera e il sorriso del mare.

Ed eccolo ancora, squillante come una fanfara di vittoria, nel punto in cui *Ariane* intona l'inno alla luce che inonda tutta la prigione per la porta spalancata:

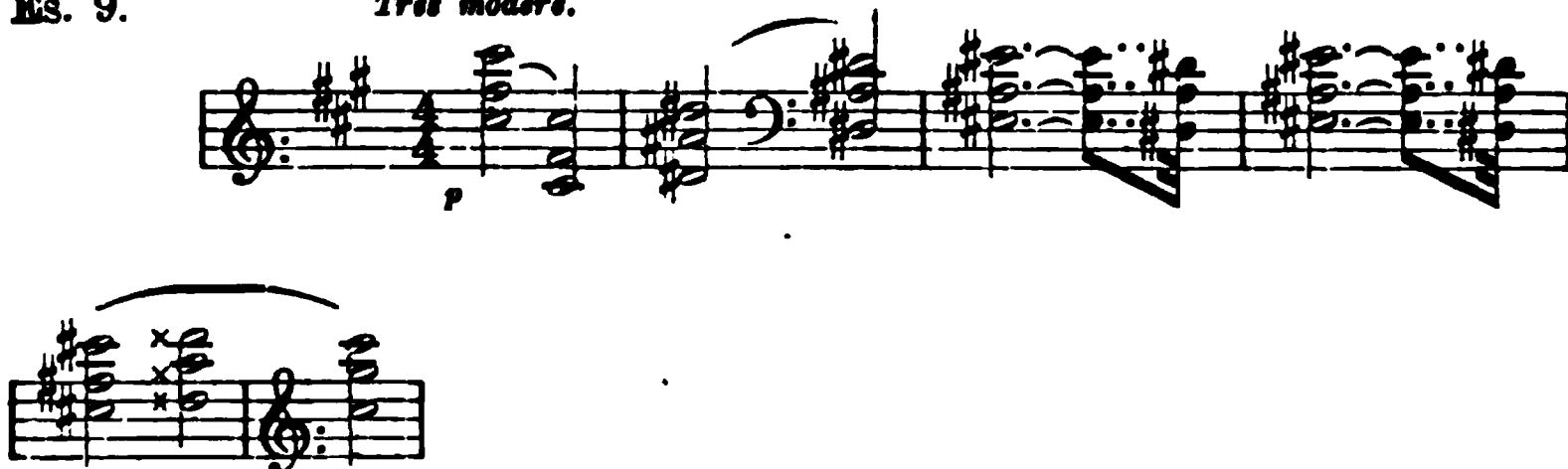
Es. 8.



Così quest'altro motivo:

Es. 9.

Très modéré.

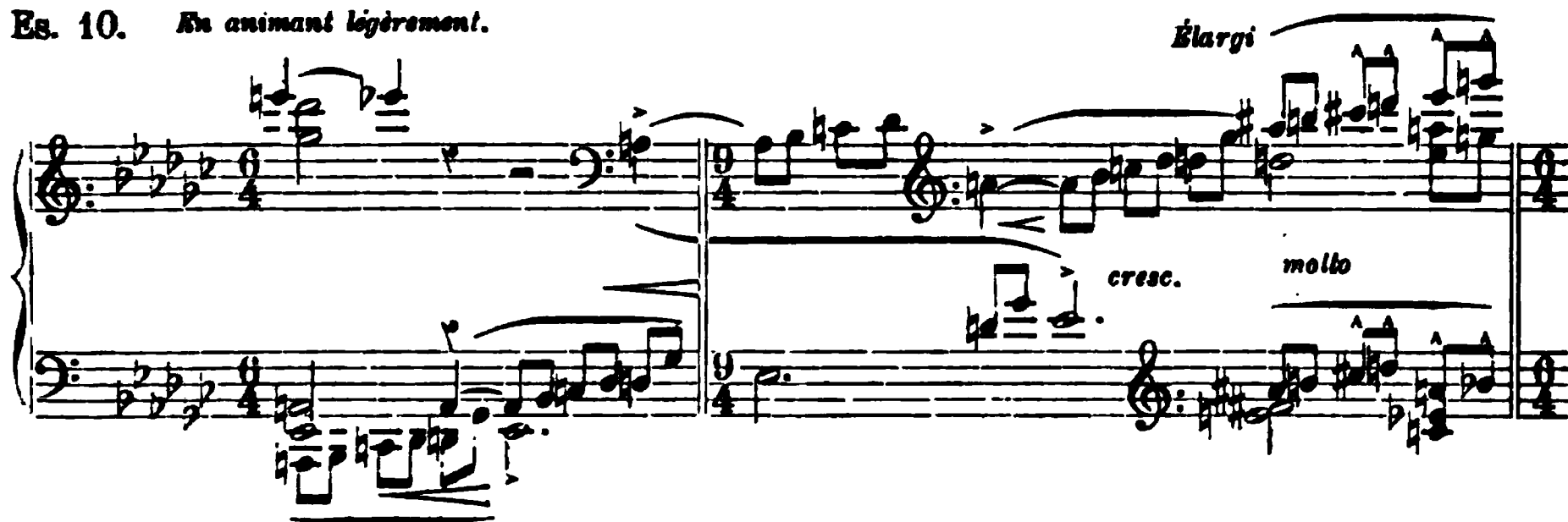


non vuole precisamente essere l'attributo musicale del castello misterioso, ma vuole esprimere il senso indefinibile di timore, di malinconia, di stupore, che fa diffidenti o deboli o smarriti gli esseri umani dinanzi all'inconoscibile.

Così pure la melodia *Les cinq filles d'Orlamonde* che io ho già citato non accompagna sempre l'apparizione o il ricordo delle cinque spose prigioniere, come fosse il loro ritratto musicale, ma esprime (specialmente nella sua ultima parte) un desiderio di amore, di libertà, di vita, esprime l'aspirazione umana alla felicità e lo sforzo quasi sempre vano per raggiungerla e conquistarla.

La lampada di *Ariane* si è spenta e nella prigione è tornato buio; ma come la liberatrice tenta di aprire la porta dalla quale entrerà forse il sole, ecco come la melodia sopracitata esprime il segreto impulso che la fa agire:

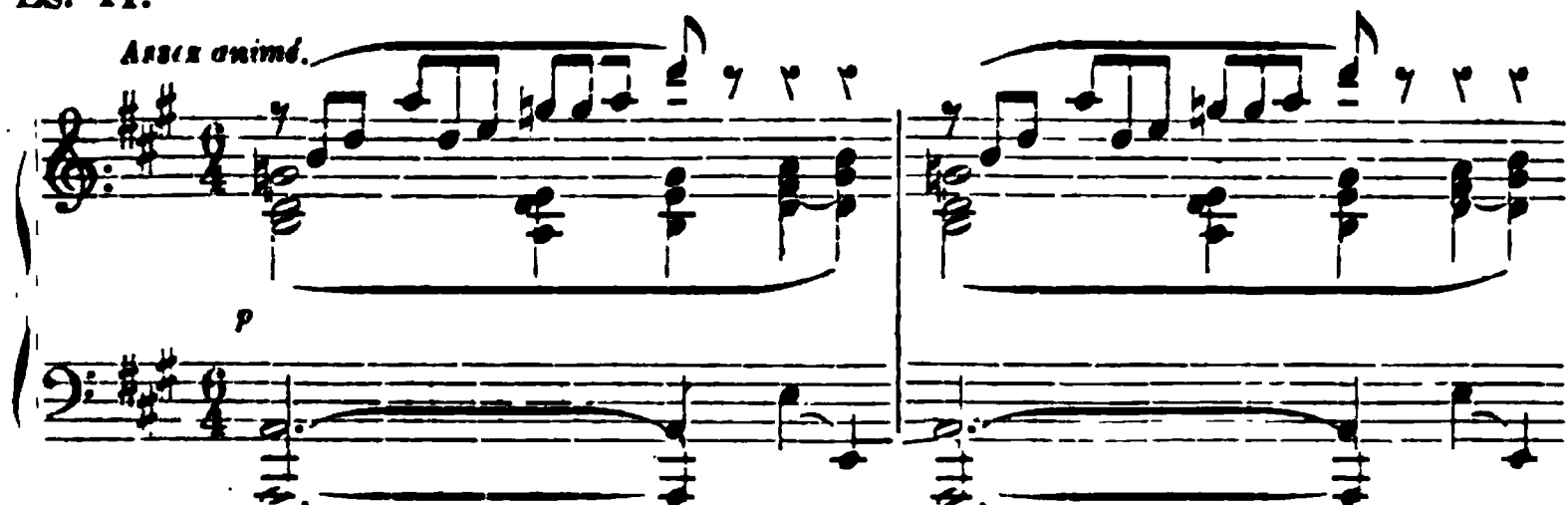
Es. 10. *En animant légèrement.*

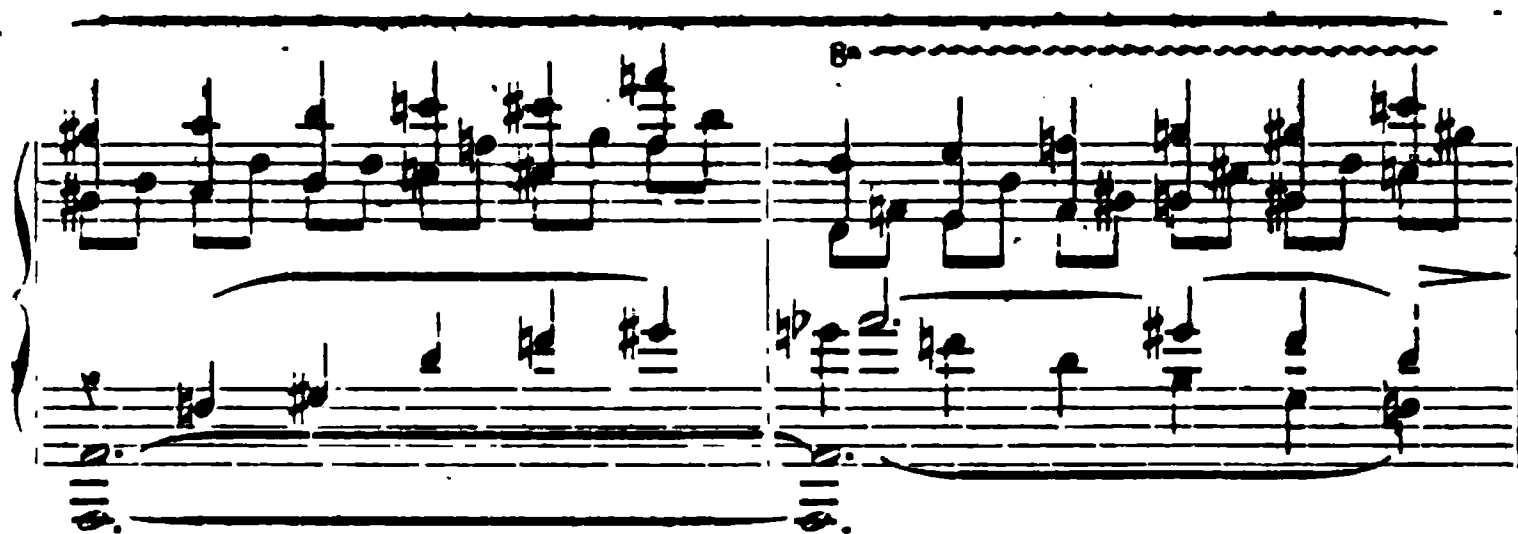


Assai spesso il Dukas, nell'intento di rivelare interamente la intimità sentimentale dei personaggi drammatici, intreccia le melodie, le sovrappone l'una all'altra in contrasto, o le fonde in una sola. Basterà che io citi un solo esempio, bellissimo. Nella prima scena del terzo atto — il lettore lo ricorderà — le cinque spose liberate sono nella gran sala del castello, e stanno abbigliandosi dinanzi ad *Ariane* che vedendo quanto studio esse mettano a farsi belle spera già di averle restituite alla vita. Il musicista ha fuso insieme, a questo punto, modificandole ed eguagliandole nel loro ritmo, la melodia che chiameremo — tanto per intenderci — *delle pietre preziose* (V. es. 5) con quella che chiameremo — sempre tanto per intenderci — del *desiderio* (V. es. 4, battute 16-23).

La espressione risultante da questa fusione delle due melodie mi pare chiarissima e perfettamente rispondente al momento drammatico.

Es. 11.





La musica esprime qui, come meglio non potrebbe esprimere, la tranquillità delle cinque deboli donne, le quali contente di esser state tratte dalla loro buia prigione non osano e non sanno e non possono desiderare di più.

Da questa breve analisi che ho fatto della melodia strumentale dell'*Ariane et Barbebleue* io vorrei risultasse chiara la sua novità di intenzioni espressive. Vorrei risultasse dimostrato che Paul Dukas, con questa sua prima opera teatrale, prova di aver compreso come e di quanto la melodia strumentale del dramma lirico debba avanzare ed allargare ed approfondire il potere espressivo del *leit-motiv* wagneriano. Nella melodia strumentale dell'*Ariane et Barbebleue* vi sono, è vero, delle esuberanze, delle deficienze, delle oscurità, ma tutto ciò non toglie molto alla sua importanza e al suo significato.

III.

Se nell'*Ariane et Barbebleue* la melodia vocale è troppo spesso non quale dovrebbe essere — vale a dire adattata, forzata, contorta e poco espressiva, — se la melodia strumentale appare talvolta, a malgrado del suo importante significato generale, oscura, difettosa o intricata, l'elemento ritmico della sinfonia è di tale ricchezza e varietà e novità da imporsi all'ammirazione non solo, ma da fornire oggetto di ampio e utile studio ai giovani musicisti.

Non posso io ora — per non rendere sproporzionata questa parte del mio lavoro di critica alle altre — dimostrare come vorrei tale grande ricchezza di ritmi. Mi converrà limitare la mia critica a un giudizio sommario e alla illustrazione di qualche esempio.

E il giudizio è questo: che la ritmica dell'*Ariane et Barbebleue* è tale da sorpassare in novità, ricchezza, e *chiarezza* soprattutto, non pure la ritmica delle opere di Wagner, ma anche quella delle più recenti opere dei più stimati compositori di musica francesi, inglesi e tedeschi, compreso Riccardo Strauss. La ritmica di Riccardo Strauss è forse più complicata, più ingegnosa, ma non ha nè la limpidezza, nè la nobiltà, nè soprattutto la forza espressiva che ha invece la ritmica di Paul Dukas.

Già negli esempi che ho citati, a proposito della maggiore o minore efficacia e bellezza della melodia, il lettore avrà notato come il Dukas sia maestro nel modificare il ritmo di una melodia così da modificarne la espressione. L'esempio che sto per citare dimostrerà ora benissimo come egli sappia usare del ritmo in modo che rimanendo uno il sentimento espresso dalla melodia ne sia però accresciuta o diminuita la forza.

Ricordi il lettore la prima scena del dramma. I villani avendo visto *Ariane* ed essendo stati presi da un grande amore e da una subita pietà per lei, vorrebbero impedirle di entrare nel castello misterioso, nel quale si dice che *Barbebleue* assassini le sue spose. Essi corrono, dietro la carrozza che la conduce verso il castello, e la pregano di tornare indietro, chè la morte forse l'attende; e imprecano all'assassino, e si armano di falci e di tridenti con la ferma intenzione di ucciderlo.

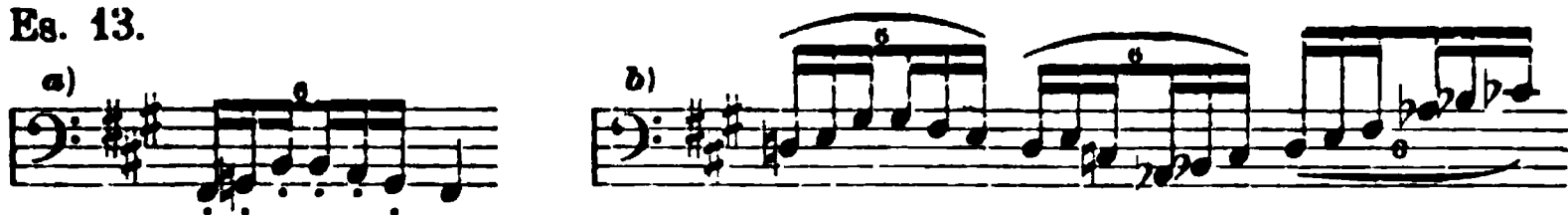
Ecco il motivo col quale il Dukas vuole esprimere la cieca, terribile violenza degli uomini:

Es. 12.



Così come appare nelle prime battute dell'opera esso ha un carattere indefinibile: non esprime che il presentimento di ciò che sta per accadere. Ma a poco a poco, man mano che le grida dei villani si fanno più forti e minacciose, il motivo assume delle forme ritmiche più chiare e distinte e più ampie:

Es. 13.





Ariane è entrata nel castello: gli avvertimenti dei villani non hanno potuto farla ritornare sui suoi passi. Le grida, le imprecazioni, si fanno più rare e confuse: gli uomini sembra che si allontanino:

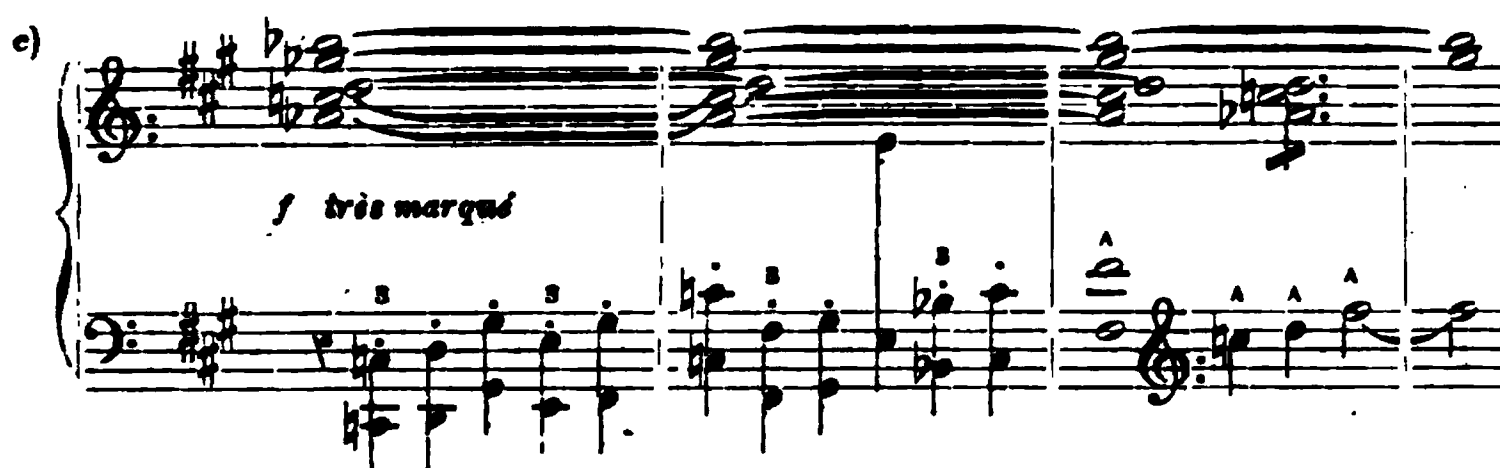
Es. 14.



A questo punto il lettore avrà già osservato e notato *come le citate modificazioni ritmiche della melodia seguano, passo per passo, lo svolgimento dell'episodio drammatico*. Osservi ora quale espressione di ferocia spaventevole raggiunge lo stesso motivo — sempre in virtù del ritmo che lo modifica nella durata delle sue note e negli accenti — nella seconda scena dell'ultimo atto, quando i villani, sbucati all'improvviso dai loro nascondigli, assalgono *Barbebleue*, e i pochi negri della sua scorta, e questi uccidono o mettono in fuga, e feriscono *Barbebleue*, e lo legano, lo riducono all'impotenza e vogliono affogarlo nel fossato che circonda il castello:

Es. 15.





E finalmente ecco come il furore degli uomini si calma poco a poco, dinanzi ad *Ariane* che promette loro di compire essa stessa la sua vendetta:

Es. 16.

a) *Très modéré.*

b)

c)

d)

C'è bisogno di citare altri esempi?... C'è bisogno di insistere sulla grande efficacia espressiva di queste mutazioni ritmiche, e sulla ricchezza ritmica della musica di Paul Dukas?... Non mi pare.

Solo si può dire che se la melodia vocale dell'*Ariane et Barbebleue* fosse pure svolta con tanta scienza del ritmo e con tanta profondità di intenzioni, essa sarebbe molto più espressiva di quello che è.

IV.

Di quanto sia progredita la scienza dell'armonia in questi ultimi anni, per opera soprattutto dei musicisti francesi (più che per opera dei russi, e più ancora che dei tedeschi) non v'è chi non lo sappia. *Armonizzatori* nobili ed eleganti i musicisti francesi già li son sempre stati: ma quell'*armonia* così ardita e varia e ricca che si trova nelle opere dei modernissimi — e specialmente nelle opere di Claude Debussy — si può dire che è nuova. Appena appena se ne può trovare qualche germe nella musica di Hector Berlioz.

Ciò premesso, io posso affermare che l'*armonia* dell'*Ariane et Barbe-bleue* non è singolarmente interessante nè per novità, nè per ricchezza.

Non è molto nuova perchè il Dukas, sebbene usi spessissimo accordi dissonanti — di *nona*, di *undicesima* e di *tredicesima* — e *alterazioni e pedali*, e risoluzioni eccezionali o *enarmoniche* degli accordi, concepisce pur sempre la sua *armonizzazione* secondo la legalità dei trattati, e rispetta e segue, più che non sembri a un primo esame della sua musica, la vecchia *regola della scala*. Non è molto ricca perchè egli, formata e armonizzata una melodia, la modifica sì — in mille modi — nel suo ritmo, ma poco e raramente negli accordi che la reggono: perchè le *modulazioni* se sono, nella sua musica, spessissime e quasi sempre belle, non sono molto varie, ma si assomigliano e si ripetono.

Vediamo, per esempio, come è armonizzato il *tema* che abbiamo denominato — tanto per intenderci — *delle pietre preziose*: sfrondiamo gli accordi di tutta la loro ricchezza ritmica e riduciamoli alla loro più semplice espressione:

Es. 17.

Basso fondamentale

8^a

Non è questa una *armonizzazione* condotta sulla *regola della scala*? Talvolta ancora il Dukas non trova, forse perchè non lo cerca abbastanza, l'accordo più efficace per rafforzare la espressione della melodia al punto necessario, per manifestare cioè interamente il significato delle parole più importanti.

Ecco un esempio:

Es. 18.

Très modéré.

ARIANE. Il m'ai-me, je suis bel - le et j'au-rai son se-cret.

pp poco cresc. *dim.*

Si osservi specialmente l'ultima di queste tre battute. Le parole di *Ariane* dicono la fermezza del suo proposito, e la sicura fede di riescire nel fine propostosi: la musica invece ha una espressione fiacca e incerta. Quale accordo più debole e opaco di quell'accordo di *la diesis minore*, del quale il *mi diesis* conclusivo della frase « *et j'aurai son secret* » viene a essere la *quinta*, la nota cioè meno forte, meno energica?... Si immagini sull'ultima sillaba di *secret* la nota fondamentale di un accordo *perfetto maggiore*: il senso della frase verbale riuscirebbe rafforzato in modo da renderlo pienamente intelligibile.

Con questi esempi, io non ho voluto dimostrare, intendiamoci, che l'*armonizzazione* dell'*Ariane et Barbebleue* sia generalmente deficiente: ho voluto solamente dimostrare che non è nè tanto nuova nè tanto ricca da poterla considerare di valore uguale all'elemento ritmico della stessa opera. Vi sono infatti nell'*Ariane et Barbebleue* anche degli esempi, se bene non frequenti, di armonizzazione bellissima e profondamente espressiva, i quali provano che Paul Dukas se ancora non sa liberare questa parte della sua espressione musicale dalle influenze della tradizione e della scuola, è sulla via di saperlo fare. Basta vedere, per esserne convinti, come è armonizzata la canzone delle cinque prigioniere, della quale nessun accordo potrebbe rafforzare meglio che non facciano quelli che il Dukas ha pensato la intima espressione di tristezza senza consolazione.

Es. 19.

Les cinq fil - les d'Or-la - mou - de (la fée noire est mor - - te)

Les cinq fil - les d'Or-la - mon - de Ont cher-ché les por - - tes.

A questo punto mi pare di aver detto tutto ciò che della musica dell'*Ariane et Barbebleue* si poteva dire, considerandola nei suoi pregi che sono molti, e nei suoi difetti che sono meno. Potrei aggiungere qualche pagina al mio lavoro per parlare dei *cori* di quest'opera: per dimostrare che ce n'è uno bello, (che è quello dell'ultimo atto, il quale, gridato, urlato senza parole, dà veramente l'impressione spaventevole e terrorizzante di una folla infuriata) e ce n'è uno nè bello nè brutto ma inefficace, quello del primo atto, nel quale le parole dette dai coristi dietro le *quinte*, con una declamazione anche poco chiara, devono per forza andar perdute fra la sonorità dell'orchestra e il vociare di un'altra parte del coro che è posta in fondo al palco scenico. Ma questa è una questione di secondaria importanza e non val la pena di trattarla ampiamente.

Ciò che mi premeva dimostrare, e che spero aver dimostrato, si è: 1° *Che l'Ariane et Barbebleue a malgrado dei suoi difetti, fa avanzare di un passo il dramma lirico verso la sua perfezione estetica.* 2° *Che prescindendo dal valore assoluto della musica di Paul Dukas, si può e si deve anzi studiarla per gli insegnamenti che contiene, specialmente nel suo elemento ritmico.* 3° *Che Paul Dukas con questa sua opera ha acquistato il diritto a essere stimato come uno dei migliori musicisti del moderno teatro francese.*

Debbo ora concludere con qualche amara considerazione sullo stato presente del teatro musicale italiano?..... Noi Italiani un nostro, veramente nostro, dramma lirico non l'abbiamo ancora, nè possiamo sperare ce lo diano i maestri della nostra cosiddetta *giovine scuola*. E pure io spero fermamente in un rinnovamento musicale prossimo, e pure io ho fede che fra i giovani musicisti italiani ci sia l'ignoto che all'Italia di domani darà il dramma lirico quale deve essere, quale non è ancora, quale non è stato mai.

Nell'autunno del 1907, a Parma.

ILDEBRANDO PIZZETTI.

BIBLIOGRAFIA

- PAUL DUKAS, " *Ariane et Barbebleue* „. Conte en trois actes. Poème de Maurice Maeterlinck. — Paris, 1906. A. Durand et fils.
- MAURICE MAETERLINCK, *Théâtre*. I, II, III. — Bruxelles, 1901-1902. P. Lacomblez. — *Le double jardin*. — Paris, 1904. E. Fasquelle.
- REMY DE GOURMONT, *Le livre des Masques*. — Paris, 1897. Soc. du Mercure de France.
- DÉSIRÉ HORRENT, *Écrivains Belges d'aujourd'hui*. — Bruxelles, 1904. P. Lacomblez.
- AD. VAN BEVER, *Maurice Maeterlinck*. — Paris, 1904. E. Sansot.
- UGO OJETTI, *Maurice Maeterlinck* (L'intelligenza dei fiori) nel " *Corriere della Sera* „ del 16 giugno 1907.

-
- ROMAIN ROLLAND, *Paris als Musikstadt*. — Berlin, 1904, Bard, Marquardt et Co.
- HENRY DE BUSNE, " *Ariane et Barbebleue* „ — nel " *Mercure Musical* „ del 15 maggio 1907.
- JULES COMBARIEU, " *Ariane et Barbebleue* „ — in " *La Revue Musicale* „ del 15 maggio 1907.
- LOUIS LALOY, *Le drame musical moderne* — nel " *Mercure Musical* „, 15 maggio - 1° giugno - 1° luglio - 1° agosto 1905.
-

GIULIO STOCKHAUSEN

E LA SCUOLA DEL CANTO ARTISTICO

APPUNTI CRITICI
AL SUO *Alfabeto del cantante* ED AL SUO *Metodo di canto*.

MOTTO.

“ Chi insegna o studia cerchi l'ottimo e lo cerchi dov'è..... poichè il buono, come il cattivo, è di tutti i tempi: basta saperlo trovare, conoscere ed approfittarsene „ .

PIER FRANCESCO TOSI.

Intendiamoci bene, e subito. Per scuola di *Canto artistico* noi designamo quel ramo della pedagogia vocale, che esclude, da un lato, ogni virtuosismo e naturalismo, dall'altro, ogni artefazione e supremazia d'insegnamento. E prima di noi, perchè a noi maestro, la intendeva così Giulio Stockhausen, il quale a quel canto artistico dedicò tutte le sue forze intellettuali e fisiche, ed in quello divenne sommo esecutore e pedagogo innovatore e rinnovatore.

Ed ora che la morte ha chiuso per sempre a lui gli occhi, appare fulgida e netta la sua figura, e nella sua opera didattica e nella sua attività artistica; la figura del grande e vero maestro cantore, il quale seppe saggiamente studiare e comprendere, e tentò pel primo di collegare fra loro, quelle due epoche storico-artistiche che comunemente si chiamano *Scuola antica* e *Scuola moderna* di canto; e fondendone insieme i loro migliori elementi pose le basi ad un nuovo ed indipendente indirizzo d'insegnamento; inaugurando pure così la moderna pedagogia, ed additando ai giovani studiosi la via ardua, ma gradatamente più elevata, onde raggiungere i sani e nobili ideali del canto artistico.

Questi modesti appunti sono il tributo di stima ed apprezzamento di un discepolo per adozione al suo eletto maestro. A questo tributo si unisce la speranza che questo scritto possa servire di sprone, essere di qualche impulso, alla pedagogia del canto *in Italia*, che dai tempi del Porpora in poi non conta che deboli tentativi; e di qualche luce e conforto alla pedagogia *in Germania*, che benchè ricca e copiosa, giace in braccio al più grande confusionismo, alla più grande aberrazione.

*
* *

Stranezza delle combinazioni. Nel maggio del 1872 il Wagner rendeva pubblico, per il tramite dell'editore C. W. Fritzsche di Lipsia, il suo scritto: « Attori e cantanti » (« *Ueber Schauspieler und Sänger* »). Al 20 agosto del medesimo anno appariva, nel *Signal* di Lipsia, la prima puntata dell'articolo dello Stockhausen: « L'Alfabeto del cantante ossia gli elementi della lingua quale mezzo per sviluppare la voce ». Il Wagner, ritardato da barriere ed ostacoli pedagogico-vocali nella sua missione secessionista, s'incolleriva e lamentavasi (1): lo Stockhausen, col suo articolo, presentava per la prima volta basate e razionali dottrine vocali, atte ad abbattere quelle barriere, sgombrare quegli ostacoli — certo, non sul momento, ma col tempo, ciò che in fondo è l'essenziale —; cooperando così, forse inconsciamente ed in opposizione al partito preso di allora, all'adempimento di quella missione redentrice.

Del resto il Maestro di Lipsia aveva già da diversi anni compresa l'importanza dello Stockhausen nel dominio pedagogico vocale, col-l'offrirgli nel 1864 il posto di direttore della Scuola di canto nel nuovo Conservatorio di musica in Monaco di Baviera, che in quel

(1) Sono rimaste tipiche due frasi del suddetto scritto. La prima suona: « Con favella tedesca è il canto italiano inesequibile, e noi lo dobbiamo — sia pure esso sì dolce e ricco come può sembrare ai nostri epuloni — del tutto abbandonare », (Opera citata, pag. 55, oppure « *Gesammelte Schriften und Dichtungen* », 2ª edizione, volume IX, pag. 204); la seconda: « Volete il canto degli Italiani, inviate le vostre voci, raramente adatte per questo, in Italia », (Pag. 56, oppure opera citata, pag. 205).

tempo andavasi riformando secondo i suoi intendimenti (1): e la sua capacità quale esecutore cantante, nella proposta di volergli affidare la parte di *Alberigo* — la più caratteristica fra le difficili parti della sua *Trilogia* —; due incarichi che lo Stockhausen, per ragioni ben preclare, credette bene di declinare. Il *wagnerismo* — e così dicendo intendiamo comprendere la maggior parte dei maestri di canto di origine germanica — all'alba del nuovo secolo e malgrado le vive luci d'indipendenza e conciliazione che si espandono per ogni dove, non ha compreso, nè accenna a voler comprendere ancora, l'entità grande dell'opera Stockhausiana nel campo dell'arte vocale.

Lo Stockhausen, valente cantante ed sperimentato maestro di canto a trenta anni (2), fu il prodotto artistico dell'antica pedagogia, che si estrinsecava nelle due scuole sorelle: la maggiore, l'italiana; la cadetta, la francese. Potremmo pure aggiungerne, per le conoscenze che lo Stockhausen possedeva già a quell'età in fatto di musica, lingue e paesi, altre due: la tedesca e l'inglese; se a quel tempo queste scuole avessero avuto voce in capitolo nel campo dell'arte vocale. La scuola italiana gli era divenuta familiare sino da fanciullo per l'esempio della madre, distinta cantatrice ed allieva del Catrufo (1771-1851); ed all'età di 18 anni in Parigi, dove oltre al raggiungimento di un'educazione completa musicale sotto maestri quali il Charles Halle, Stimaty, Nagiller, Michelot (piano e composizione) si appropriava pure la scuola francese mediante l'insegnamento del Ponchard, Bussine e finalmente, e per diversi anni tanto a Parigi quanto a Londra, del Manuele Garcia (figlio). Stabilitosi

(1) Ecco il tenore della lettera che il Wagner indirizzava da Starnberg allo Stockhausen in quell'occasione:

“ Egregio Signore,

“ Con brevità, ma con la massima risoluzione, le rivolgo la domanda, se ella fosse disposto a stabilirsi in Monaco, allorchè le venisse offerta, per la sua cooperazione quale direttore ed insegnante dei nostri cantanti, una posizione corrispondente esattamente ai di Lei desiderî, unitamente ad una sufficiente remunerazione?

“ Il peso che io ammetto al posto ed alla cooperazione che sto proponendole, potrà venir difficilmente calcolato da Lei stessa. Le basti sapere che io ritengo la possibilità di guadagnarla all'uopo, appunto, quale base principale di tutto ciò che io oso sperare ed intendo di effettuare „

(2) Lo Stockhausen era nato a Parigi il 22 luglio 1826 da padre tedesco e madre alsaziana.

in Germania quasi di permanenza — toltone le sue *tournées* innumerevoli di concerti, che lo condussero diverse volte in Inghilterra, Svizzera, Austria, Olanda, Danimarca e Russia — verso il 1852, dotato di bell'acume e di alta intelligenza, corredato di tali conoscenze e studi seri e più disparati fatti negli anni della sua adolescenza, non indugiò molto a comprendere — ed a giudicarne dalla sua carriera di cantante di concerto, che fu un continuo trionfo (1), ad approfittarne — lo stato ibrido e snaturato in cui trovavasi in quel paese l'arte vocale.

Ma già in Germania aneliti ed àmbiti di libertà politica ed artistica erano sensibilissimi e si facevano rimarcare coi sollevamenti di Dresda e gli scritti dello Schumann, Liszt, Wagner ed altri. Nel 1870 con l'unità tedesca giunse il momento propizio per un risorgimento artistico, specialmente per la musica, che fece prendere a questa un indirizzo novello che si ripercosse pure sull'arte vocale. Le teorie wagneriane, la più acuta espressione di quel risorgimento, non tardarono ad influenzare pure sulla pedagogia, ancella fedele e servizievole dell'arte. Uno dei primi ad intuire, comprendere, adattare ai lenocinî della didattica quelle teorie fu lo Stockhausen;

(1) A proposito di una delle prime esecuzioni delle *Scene del Faust* di Schumann in Vienna, l'Hanslick si esprimeva così:

“ Lo Stockhausen, stimato ospite e da molto tempo mancatoci, va nominato il primo. Egli cantò la parte di *Faust* nelle due prime, il *doctor Marianus* nella terza parte con la più grande perfezione di esecuzione. La nobile emissione, la purezza dell'intonazione, l'arte del respiro, la insuperabile distinzione della pronunzia sarebbero bastevoli per dichiararlo un vero maestro del canto. Ma a queste tecniche prerogative si aggiungono una alta intelligenza e calda sensibilità poetica, e quale prodotto di questi fattori, una maniera artistica di esecuzione, che una più elevata e profondamente sentita è appena possibile immaginarcela; almeno in riguardo al compito che ci sta presente che appartiene ai più difficili e non dei più grati. Il punto più splendido dell'esecuzione stockhausiana (se puossi parlare di punti splendidi in una composizione dappertutto sì identica) si rivelò nella terza parte. Il suo *doctor Marianus* risuonò infatti come una voce proveniente dall'“ al di là „; nessuna “ spoglia mortale „ più la importunava. Il pubblico fu trasportato dal canto dello Stockhausen e riconobbe come noi, che il suo concorso cooperò straordinariamente al successo favorevole della “ *Faustmusik* „ (dalla “ *Presse* „ di Vienna, anno 1864, pag. 62).

esse trovarono in lui l'idoneo, il predestinato onde inaugurarle coll'introdurle nell'insegnamento e comunicarle ad altri, non nel senso stretto e ristretto di esclusivismo nazionale, ma *agli altri tutti* nel senso ampio di generale beneficio sociale. In questo egli fu un precursore del tempo: per questo egli lasciassi differenziare dallo Schmitt, dall'Hey e dal Delle Sedie suoi contemporanei nel dominio della Pedagogia.

E di tutto questo lo stesso Stockhausen si rese consapevole. Il suo « Alfabeto del cantante » pubblicato in lingua tedesca (1) nel 1872 fu un lavoro troppo prematuro, dal lato di ecletticismo didattico, per i suoi tempi e soprattutto per il suo pubblico: non trovò allora nè il vero momento, nè la retta via per estrinsecarsi con vantaggio ed apprezzamento generale per l'arte — di maniera che al nascere del secolo novello, quasi istintivamente, egli si sentì obbligato, spinto a ripubblicarlo con minimi ed appena sensibili cambiamenti (1901). Ed ora egli indovinava il giusto momento; prova ne sia che nello spazio di pochi anni una ristampa del libricolo si fece risentire necessaria (1906). E quest'ultima edizione, da lui stesso all'età di ottanta anni riveduta e corretta, fu lo *Schwanengesang* dell'illustre vecchio come ne era stato pure il suo *debutto* nella carriera di pedagogo. Al 15 dello scorso settembre, per espresso desiderio del maestro, ci veniva inviata dalla Casa editrice Bartholf Senff (Lipsia) una copia dell'opuscolo. Al 22 dello stesso mese, trascorsa appena una settimana dal prezioso invio, egli si assopiva serenamente e per sempre, confortato dal pensiero di avere coscenziosamente adempito al compito che gli aveva assegnato il destino.

* *

L'articolo in questione, di proporzioni modeste, ma di un contenuto estremamente condensato per la immensa stoffa che vi ci veniva impiegata, racchiude in esso un vero e proprio metodo, un intiero e pratico sistema di emissione vocale. E ciò vien fatto senza sembianza esteriore e senza appannaggio di sorta, nè scientifico, nè let-

(1) « *Das Snger Alphabet oder die Sprachelemente als Stimm-Bildungsmittel* », nel « *Signale für die musicalische Welt* », Bartholf Senff, Lipsia.

terario. Un puro e semplice « Alfabeto del cantante ». Ma con acute percezioni, con profonde osservazioni vengono toccate, poste a nudo, rilevandocene la loro essenza, le molte questioni vocali. Non una è stata dimenticata in quel breve scritto: dalla *Respirazione* alla *Messa di voce*; ed esse trovano appunto in quell' « *Alfabeto* », in quegli elementi della lingua, la loro cagione di esistenza; il loro *perchè* ci viene in parte spiegato, e si accenna dappertutto, con grande autorità, se non del tutto definitivamente al loro modo di risoluzione e sistemamento.

Ben pochi, sino al giorno d'oggi, hanno, nel nostro dominio, proseguito su quelle orme; tutti, o quasi, preferiscono di percorrere la via scientifica delle ricerche anatomiche, acustiche, fisiologiche e laringoscopiche, la quale, sino al presente, è ben lontana da condurre a risultati certi e soddisfacenti; o la via empirica, che come è risaputo, fa capo il più delle volte all'equivoco ed al malinteso. A quest'ultima si avvicinano più che altro i moderni pedagoghi, seguaci della molto discussa e divulgata scuola del « Canto artefatto » (*Künstlicher Gesang*), i quali, con grande erudizione, tentano di mascherare le loro incertezze e debolezze con sorprendenti ed eccentriche espressioni, quali: L' « Insegnamento automatico », la « Teoria delle crisi », lo « *Stauprinsip* » (Georg Armin); lo « *Spann-Staufunktion* » (1) (Dr. Wagenmann); la « Duplice essenza della voce » (Emil Sutro); il « Suono sciolto, libero » (« *Loser Ton* », Siga Garsò); la « Dottrina del fenomeno sonoro degli armonici » (Bruns-Molar), ecc. —, tutti termini i quali, in fondo in fondo, non sono altro che *estremi* di un medesimo indirizzo, che si toccano e si combaciano col terzo periodo dell' « Antica Scuola » detto del *Bel Canto*; non sono altro che il prodotto di sforzi erculei di cervello di balde e dotte intelligenze e dei loro tenaci e lunghi studi, compilazioni, ricerche nel voler giungere al possesso, sia pure violento, del « bel suono », od almeno escogitare, indagare, scoprire il segreto di questo meraviglioso fenomeno laringeo-musicale.

Ma cosa possiamo aspettarci dal lato pratico dell'insegnamento da

(1) Questi termini sembrano si avvicinino al nostro *imposto* rotondo, espansivo, da *Spannung* = espansione, tensione, e *Stau* = concentramento, condensamento — e siamo sempre alla stessa questione per differenti vie.

questi stravaganti principi, da queste esagerate dottrine se le loro grige teorie si aggirano nel confusionismo e nell'aberrazione e non si basano che su terreni arenosi e mobili?

L'innovazione stockhausiana nel campo dell'arte vocale, apparsa appunto in quell'articolo e consistente nella rivelazione delle intime relazioni fra suono e parola e nel tentativo di trovare giusto in quelle relazioni, in quei rapporti una soddisfacente risoluzione delle tante questioni vocali che si aggiravano, e si aggirano forse più numerose adesso, in quel campo — è l'oggetto del seguente sguardo critico. E siccome quell'innovazione segna pure l'inizio, l'inaugurazione della scuola del *Canto Artistico* e della sua pedagogia, vien di conseguenza che ci troveremo obbligati, ad ogni pie' sospinto in quello sguardo, a riportare numerose citazioni del detto articolo; essendo nostro principale compito e scopo, in questo lavoro, di posare e porre bene in chiaro il concetto al quale deve uniformarsi l'insegnamento di quella scuola.

L'« Introduzione » (*Einleitung*) dell'« Articolo »; come appare nel « *Signale für die musicalische Welt* », N. 34, anno 1872, si apre con una frase dell'Emerson, il filosofo americano, tolta dal suo libro: « *Society and solitude* ». Avvertiamo che ritenendo la prima pubblicazione dell'« Alfabeto del cantante » più spontanea, più vivificante e nella di cui forma originale la mente, cuore e fantasia dell'artista-pedagogo si manifestano con maggior pienezza, noi seguiremo qui lo svolgersi di quella; occupandoci per via ed in ultimo delle poche omissioni ed aggiunte e delle insensibili varianti occorse nelle due ultime edizioni.

Lo Stockhausen prende pretesto da quella frase onde accennare alle goffaggini e maniere dialettali della pronunzia tedesca in uso, non soltanto fra i cantanti, ma pure tra alcuni professori di cattedra, e conviene con l'Emerson che *chi sa parlar bene sa pure cantare* (1),

(1) Nella frase dell'Emerson noi scorgiamo pure un altro significato di carattere tutt'affatto americano. Non si parla qui direttamente nè di canto, nè di musica artistica, ma bensì di musica popolare, ciò che in America, sino adesso, è sinonimo più o meno di musica frivola, leggera (*rag-time*) e rasenta il genere d'operetta e di *Vaudeville*; e ben sappiamo che se gli artisti di questo genere di produzione sanno ben parlare specialmente col loro *fun*, sanno pure cantare abbastanza bene per gli orecchi anglo-sassoni.

a condizione però *sine qua non* di possedere una voce, e che senza questa certamente è impossibile di dedicarsi al canto. Non dice però possedere *naturalmente* una voce, e quindi il suo dire può interpretarsi anche: Uno studioso può giungere al possesso di una voce, indispensabile per cantare mediante un razionale corso di emissione vocale prima di dedicarsi al vero e proprio *Canto*, e malgrado che egli non ne sia stato largamente dotato da madre natura; oppure, che possedendola, non ne abbia sospettata l'esistenza. E prosegue dicendo: « Chi però non sa ben parlare e leggere correttamente, chi non sa prestare al pensiero il giusto senso melodico della lingua, il suo discorso cantato, sia pure portato sulle ali del bel canto, non potrà mai persuadere, nè convincere. Il bello, il plastico suono della voce, l'agilità (*Colaratur*) (1) di esso simile a fuochi d'artificio sorprenderà ed entusiasmerà sempre la folla. Ma il conoscitore, il colto uditore, reclama una intima ed intelligente unione di suono e parola ». Così egli comincia a delineare il concetto del Canto artistico rigettando *virtuosismo* e *naturalismo* quali scopi a loro stessi.

Più innanzi egli afferma che non vi è di meglio per l'educazione degli organi della bocca e del faringe — e noi vi aggiungiamo pure l'organo del naso e così avremo completo il cosiddetto *canale d'attacco* — che lo studio di una o diverse lingue straniere. Parlava per esperienza; poichè, come già vedemmo, sino da fanciullo, aiutato da circostanze fortuite, da sveglia intelligenza e da sana ambizione, potevasi esprimere, od almeno ben leggere e cantare, nelle principali lingue cosiddette *cantabili*. I suoi studi ecclesiastici, seguiti per volontà dei genitori, sino all'età di 18 anni nei seminarî di Gebweiler (Alsazia) e di Strasburgo, lo plasmarono di cognizioni abbastanza profonde delle lingue classiche. Egli dovette all'insieme, all'accozzo delle fonetiche di tutti questi idiomi e loro discipline grammaticali e morfologiche che le informano, non soltanto il senso finissimo di una buona e bella emissione vocale, di una distinta ed intelligente,

(1) Per *Colaratur* (coloratura) deve si comprendere l'agilità della voce, la scioltezza, la facilità di esecuzione di passaggi, ornamenti, abbellimenti, ecc.; dunque quando parleremo di *colore* del suono laringeo dovremo intendere questa prerogativa principale di detto suono e non confondere essa espressione con le altre di *timbro*, *modulazione*, *risuonanza*, ecc.

sincera *disione* (pronunzia) — due qualità che egli possedette in sommo grado — ma anche l'estrinsecazione di una tale acuta percezione, di una tale sicurezza di osservazione e profondità di riflessione, che lo condussero a divinare intimi e strettissimi rapporti fra tutte quelle fonetiche ed i fenomeni acustico-musicali del suono: la rivelazione dei quali lo resero uno de' più illuminati e predestinati pedagoghi; innovatore nel senso di inaugurazione di una nuova scuola razionale ed indipendente, come osserveremo qui; rinnovatore nel senso di ripristinamento, risanamento, riadattamento di tutta l'*Antica Scuola*, come ci sarà dato di vedere nello sguardo critico del suo « Metodo di canto ».

Questo per quanto riguarda l'arte nostra; ma di quale vantaggio, di quale utilità furono per lui quelle cognizioni linguistiche ed i suoi viaggi per l'internazionale contatto sociale, per assottigliare, ventilare il suo cervello, allargare, distanziare le sue vedute, inalzare, nobilitare i suoi ideali, nella continua osservazione e correlazione di popoli e cose diverse? Qui lasciamo rispondere al Müller ed all'Ascoli: « La favella è l'emanazione dell'*organismo fisiologico* di un popolo ». « Le lingue sono i tratti distintivi della coltura, della storia universale, dell'educazione e dell'istruzione umana; e lo studio di esse è la più ottima ginnastica dello spirito ed il più sicuro metodo per sviluppare ed ottenere un pensare logico e sensato ».

E per ritornare nel nostro campo vogliamo presentare un esempio di ordine didattico dell'utilità delle cognizioni delle lingue nell'insegnamento, riportando alcune parole da noi pronunziate al penultimo Congresso pedagogico di Musica in Berlino (1904) (1).

« Il punto più importante sul quale deve rivolgersi l'attenzione dell'insegnante è: Le fisiologiche caratteristiche del suono vocale infra le tre favelle moderne. Nella lingua tedesca il suono gutturale, nella francese il suono nasale, nella inglese il suono dentale. Cause anatomico-fisiologiche di queste caratteristiche. Favella tedesca: Organo della lingua duro e voluminoso, il quale esercita una continua pressione sul laringe, producendo una formazione gutturale della vocale originaria *A*, e conseguente dominio consonantico (*Gaumen und*

(1) Vedi: « *Vorträge und Referate* », Verlag, *Der Klavier-lehrer*, Berlino, 1904, pag. 180.

Kehlhaute) — *h, ch, g, k, ck* — il quale contrassegna il carattere peculiare degli elementi fonetici tedeschi, che è quanto dire la voce stessa.

« Favella francese: Una speciale elasticità del velo palatino, che apporta seco una naturale prontezza di alzamento ed abbassamento di quest'organo, permettendo così, sovente, alla colonna sonora di appoggiarsi in parte nelle regioni nasali; suscitando in tal modo una formazione nasale della vocale principale *U* e conseguente dominio vocale-nasale (*Voyelles nasales, sons nasals*): *Un, On, An, In*; una proprietà caratteristica nella produzione del suono francese.

« Favella inglese: Rigida mascella inferiore ed azione muscolare indolente delle labbra e della lingua. Conseguenze: Una formazione di tendenza dentale della vocale principale *I* e suo derivato dominio consonantico speciale: *Th* sonora e *Th* muta, due elementi fonetici propri a quella favella (1).

« La conoscenza sicura e l'osservazione continua di questi ed altri principî fonetico-filologici ci facilitano, e molto, l'insegnamento della sana emissione; imperocchè noi possiamo, a seconda dei singoli casi, porre fra loro in reazione questi caratteristici elementi fonetici, ottenendone grandi vantaggi nell'educazione della voce ».

Procedendo nell'esame dello scritto del nostro Stockhausen, egli ci addimosta ben presto le sue conoscenze istoriche, tanto del periodo del *Buon Canto*, quanto di quello del *Canto Figurato* (2), allorquando egli dice che gli antichi maestri conobbero la necessità di dare alle vocali un sicuro *imposto*, mediante l'*attacco* di differenti consonanti, prima di lasciarle esercitare da sole. Alla *vocalizzazione* fecero precedere il *solfeggio*; e riporta diversi sistemi di sillabe usate da quelle scuole. La *Bocedizzazione* degli Olandesi (1550), con le sillabe *bo, ce, di, ga, lo, ma, ni*; la *Bebisazione* dei Tedeschi

(1) La favella originaria *Ariana*, nel trapiantarsi da paese a paese, dovette prendere speciali attitudini glottologiche, influenzata da ogni nuovo clima, suolo, cielo, ecc., e quindi subire continue modificazioni, le quali apportavano, in ogni nuovo paese, a nuovi fenomeni linguistici, dai quali suscitarono appunto quelle peculiari caratteristiche.

(2) Per rendere chiare al lettore queste espressioni, le già date e le altre che andremo introducendo in seguito — ed alcune suoneranno del tutto

sione (1). Ma il sistema a sillabe fisse, come è stato praticato e si pratica da alcuni sino adesso, lo riteniamo più dannoso che vantaggioso: Di questo ne riparleremo più a lungo quando la stessa questione si ripresenterà nello sguardo critico del « Metodo di canto ».

Adesso lo Stockhausen ci conduce in un campo nuovo, inesplorato, nel quale ci piace trattenerci alcun po'. Egli dice: « Noi leggiamo che in *sanscrito* le consonanti si chiamano « vyangana », espressione che significa *rendere distinto, manifestare*. Non trovasi in queste chiare parole la soluzione del problema dell'emissione vocale? Non è il nostro scopo *principale e primo* di rendere distinto, manifesto il suono, che è come si dicesse, produrre, emettere la voce? « Si deve mettere la voce sul labbro » « Heraus mit der stimme » « Die stimme muss vorn auf den Lippen tönen » dicono Tedeschi ed Italiani: « Il faut avoir la voix sur le bout des lèvres », diceva il vecchio Ponchard, un cantante che possedeva al più alto grado l'arte del ben dire (*diction*). Adesso dunque, investighiamo se la consonante stessa, *la manifestante*, è il giusto mezzo di produrre, "portare al di fuori il suono proprio: « la vocale ».

Da osservare qui che egli, oltre rivelarci per primo il rapporto comparativo fra lingua madre, la *Sanscrita* ed il *Canto*, di cui terremo più ampia parola fra poco, ci ripresenta redivivo il più essenziale e principale precetto del periodo del *Buon canto*; per quindi basare su di esso tutto l'insegnamento del *Canto Artistico*.

Il Palestrina ci fa sapere per bocca del Baini (2): « che fu sempre mai rammentato ai cantori delle chiese di dover nel canto far udire le sante parole. Le melodie e l'armonia sono i pampani e la cortecchia, le sagre parole sono il midollo e la pingue sostanza che nei cuori fruttifica alla pietà ». Questo per quanto riguarda il genere ecclesiastico. Ora udiamo che cosa diceva il Caccini nel dominio del ge-

(1) Nel ben conosciuto « *Méthode de Chant du Conservatoire de Paris* », trovasi questa eccellente definizione dell'articolazione: « L'articulation est la manière de faire sentir ce qui distingue principalement les syllabes entre elles, c'est-à-dire les consonnes avec le degré de force qui convient aux sentiments qu'on exprime et aux lieux où l'on chante ».

(2) BAINI, *Memorie Storico-critiche della vita e delle opere di G. P. Palestrina*, cap. III, pag. 91.

nere profano. Come egli intendesse l'insegnamento del canto e la direzione e l'ambito che a quello dovevasi riserbare, egli lo esprime abbastanza bene con le sue testuali parole: « non essere la *musica* altro che la *favella*, ed il ritmo ed il suono per ultimo e non per lo contrario (Nuove musiche) ».

Del Gluck e del Wagner che tentarono, con differente successo, di ricondurre l'arte vocale a quelle sane e buone sorgenti, non crediamo necessario riportare citazione alcuna, essendo le loro teorie impresse in tutte le menti colte. Piuttosto ci preme di ripetere, che il primo nel dominio pedagogico vocale a far rivivere quei precetti, quelle teorie, coll'adattarle praticamente all'insegnamento, col presentarle in forma di discipline razionali e sistematiche — al certo ancora in maniera incompleta, ma già più chiara, più sensata — fu il nostro Stockhausen. Ma seguiamo con lui, chè più sorprendenti rivelazioni ci attendono. Accordiamo pienamente quando dice « sappiamo tutti per esperienza, come è difficile per la maggior parte degli allievi di trovare per le vocali, e specialmente per *A* che sembra la più facile, la giusta emissione, il giusto *imposto* ». Interrompiamo col rimarcare, che lo sanno specialmente i nostri amici d'oltr'alpe e d'oltre mare, giusto per cagione delle caratteristiche alle quali già accennammo. « Vocali, c'insegna di nuovo il sanscrito, vuol dire « *svara* », cioè suoni modificati, provenienti da una sola e medesima radice..... e da quella parola sanscrita proviene l'espressione latina: « *sussurrus* ». Come le sorgenti e le onde mormorano o sussurrano incanalate o soffermate da una massa compatta; come le immagini dei nostri pittori e scultori prendono sembianza e forma dal modello o dall'ossatura dei loro « manichini » (*knochengerüst*), così il suono della voce, ossia la vocale, riceve forma ed espressione mediante la consonante. Questa è alla vocale lo stesso che l'armonia è alla melodia; si può cantare, vocalizzare o suonare una melodia a solo, ma la sua significazione, il suo carattere, la sua intelligenza, la riceverà soltanto mediante l'armonia..... *A*, presa da sola, può essere il *tutto* possibile, oppure il *nulla* ».

Soffermiamoci: quale immensa stoffa di riflessione per lo studioso in tutto questo dire e specialmente in quest'ultima frase. Noi vi osserviamo, oltre l'intuizione del fenomeno fisico-fisiologico dell'*A* inerente sanscrita, che include pure e dapprima l'*H* simbolo espi-

rativo (*visarga*) peculiare alla lingua sanscrita e che si ripercuote per tralignamenti, detrimenti e fenomeni patologico-fonetici in tutte le lingue cantabili da quella derivate, pure la rivelazione degl'intimi nessi tra scuola antica e scuola moderna; dei fini e scopi della prima, degli aneliti ed àmbiti della seconda; del benefico e *generale* profitto ed ammeglioramento apportato all'arte, e soprattutto all'insegnamento, dal razionale ed equilibrato *Canto Artistico*.

L'ultima frase è senza dubbio un lavoro mentale, frutto delle letture dei libri di filologia del Grimm e del Müller ai quali egli stesso sovente si riporta. Infatti il primo, a proposito dello studio comparativo del sanscrito e vocale *A*, esclama: « Le vocali originali sono: *A*, *I*, *U*; tra di esse la più nobile e distinta è l'*A*. Ella non soffre nessun detrimento, difformazione, come *I* in *é*, *U* in *ó*. *Ella si presenta spontaneamente, subitamente o non si presenta mai*. In sanscrito *I* ed *U*, quali medie o finali vengono sempre scritte, *A*, non si scrive mai, ma si pronunzia dopo ciascuna consonante... l'*A* è la più organica ed essenziale delle composizioni » (1).

E lo Stockhausen, poco più lontano, definisce l'*A*, vocale *par excellence*, fine e scopo di tutto il vocalismo. Senza dubbio, esclamiamo noi; poichè la sola vocale *A inerente* sanscrita è lo stesso suono acustico, il prodotto laringeo musicale, assolutamente musicale, il fenomeno fonetico che succede nella glottide, per le vibrazioni delle corde vocali scosse dalla corrente dell'aria rappresentata in quella lingua da *H* simbolo espirativo, e spinta dall'azione del diaframma. Certo, che l'*A* è il *tutto*; se si considera il Canto quale sola manifestazione di *bel suono*, ora potente, ora agile, ora dolce, ora aspro. Questo fu ed è sempre il fine e scopo principale della scuola antica nel suo terzo periodo del *Bel Canto*. Ed è pure certo che l'*A* sarà il *nulla* se si considera il *Canto* quale manifestazione di esclusivo suono articolato, modulato unilateralmente e per tutta l'estensione dell'organo umano; fine ed àmbito della fase della scuola moderna detta del *Canto Artefatto*. La scuola del *Bel Canto*, facendo soprattutto dell'arte vocale una questione di quantità, di color di suono (agilità), doveva conseguentemente e razionalmente insegnare

(1) *Deutsche Grammatik*, parte seconda, pag. VIII.

con la sola vocale *A* — la più distinta e nobile non solo, ma che appunto, e sempre secondo il sanscrito, è essenzialmente quantitativa e *mai* qualitativa (1) —; e sacrificare, nella maggior parte dei casi, alla *parola*, cioè all'articolazione ed alla modulazione vocale. La « Scuola Moderna » nel suo momento del *Canto Artefatto*, che fa più che altro un problema di qualità di suono, dovrà certamente ricorrere ad un sostituto, ad un equivalente di suono quantitativo ed insegnare esclusivamente con un imposto violento, *artefatto*, un misto di modulazioni, di timbri da loro chiamato *suono primario* (Primärton) (2) — ed a ragione, quale suono vocale nel Canale d'attacco (Bocca); ma a torto, quale suono radicale laringeo musicale nel Canale d'appoggio (Laringe e corde vocali) — sacrificando così, e dappertutto al vero ed organico suono. Gli antichi conoscevano tutte le varietà e prerogative del suono musicale della voce umana e per loro la vocale *A* era il *tutto*. I moderni, non volendo apprezzare che articolazione e modulazione, per loro la vocale *A* è il *nulla*.

Potremmo di questo passo continuare all'infinito, e forse ripeterci sovente; preferiamo perciò, prima di proseguire, di fermare l'attenzione dello studioso all'importanza di uno studio comparativo, in riguardo all'emissione vocale, del *sanscrito*, con gli elementi fonetici delle lingue cantabili. Noi siamo pure del parere di coloro, i quali pensano che il problema della formazione della voce non potrassi sciogliere, spiegare soltanto coll'osservare, investigare le relazioni recondite degli elementi fonetici di una lingua unica e sola, sia essa di origine neo-latina o teutonica, ma bensì dall'indagamento della natura degli elementi puri e semplici, cioè suoni e rumori originari, emessi da uno e sempre stesso — anatomicamente parlando — organo vocale umano; e specialmente collo scrutare l'essenza dell'elemento fonetico radicale, che serve a noi per estrinsecare col nostro strumento vocale, nella maniera la più spontanea e pla-

(1) Infatti essa in quella lingua ha segno quantitativo (*Wridi*) ma non qualitativo (*Guna*), mentre quest'ultimo è posseduto dalle altre quattro vocali originarie: *I*, *ri*, *lri* ed *U*.

(2) Oppure « *Primärer Ton* », come lo denominano alcuni.

stica, il suono laringeo musicale. Ed ora domandiamo: Qual'è il linguaggio conosciuto ai giorni nostri, che si accosti il più davvicino alla sorgente originaria, che per noi è sinonimo di *lingua Ariana*, se non la *sanscrita*? E quale è quell'elemento fonetico che più si avvicina a quel suono acustico, scopo finale di qualunque moderna ricerca tanto scientifica quanto empirica del nostro dominio, se non appunto l'*A inerente* sanscrita e sua espirazione simbolica, la *H*?

Possano questi brevi cenni, ed altri che faremo seguire in questo scritto, spingere, invogliare gli studiosi a proseguire in questa direzione; in un campo, ripetiamo, tutt'affatto nuovo ed inesplorato, ma nel quale, in rapporto specialmente fonetico-artistico, le più grandi sorprese ci attendono.

Parliamo con la più grande certezza, essendoci da circa due anni dedicati secondo le nostre forze, a tale studio, e proponendoci, in un tempo non molto lontano, di rendere notorie le nostre investigazioni ed indagini in tale soggetto (1).

Lo Stockhausen termina la sua introduzione (1^a puntata) con queste parole: « Oltre le vocali, che sono la carne della favella, avvi bisogno di altri elementi onde dare a quella l'ossatura necessaria per ottenere una forma distinta ». E queste parole non si accostano molto al principio palestriniano già da noi riportato?

Ma non solo. Chi è che non ritrova qui anche le tracce delle antiche fonetiche delle lingue greca e fenicia e persino egiziana, le quali nei loro alfabeti accordavano segni certi e distinti alle consonanti — ritenendole infatti per i soli elementi che fanno parte della struttura radicale della parola, che costituiscono l'ossatura, la sostanza della favella — mentre accordavano segni, e questi pure molto confusi ed incerti, soltanto alle vocali *I, A, U*? (2).

« Còmpito del cantante, ma specialmente del maestro, è di analizzare questi elementi nei loro rapporti coll'educazione della voce (*Stimmbildung*) ».

(1) Del medesimo autore: *Degli elementi fonetici estranei alla lingua letteraria italiana, loro influenza e trattamento nell'emissione vocale*. Di prossima pubblicazione.

(2) È risaputo che tutti gli alfabeti delle lingue appartenenti alla famiglia semitica hanno raramente segni propri per indicare i suoni vocali.

È ciò che egli tenta di fare nel seguito del suo articolo; accordando due puntate — la 2ª, N. 38 (4 settembre) e la 3ª, N. 39 (11 settembre) — alle consonanti; e due — la 4ª, N. 43 (4 ottobre) e la 5ª ed ultima, N. 44 (9 ottobre 1872) alle vocali. Osserveremo adesso il loro svolgimento (1).

(*Continua*).

C. SOMIGLI.

(1) Insistiamo su questi dettagli di pubblicazione onde correggere un errore nel quale è caduto lo stesso Stockhausen, col dire nel suo proemio (*Vorwort*) alle sue due ultime edizioni, che il suo articolo apparve nel 1872 in quattro puntate invece di cinque.

PROPOSTA DI MODIFICAZIONI NELL'INSEGNAMENTO DEL PIANO

In tutti i metodi per lo studio del meccanismo del piano — sieno antichi o moderni — vengono date le seguenti norme: l'allievo deve sedere davanti al centro della tastiera, col petto in fuori — la testa alta e le braccia avvicinate ai lati del tronco e formanti angolo ai gomiti, i quali devono trovarsi all'altezza della tastiera; le gambe in posizione naturale ed i piedi appoggiati.

Il dorso della mano deve restare quasi orizzontale ossia presentando soltanto una leggera inclinazione verso il pollice; le estremità dell'indice, del medio e dell'anulare sopra un'unica retta; il pollice e il mignolo egualmente distanti dall'orlo dei rispettivi tasti.

Tutte le dita ad eccezione del pollice devono stare curvate, ed il grado di tale curvatura deve rimanere costante anche durante l'abbassamento del tasto. Questo grado di curvatura deve essere tale, che la pressione sul tasto si eserciti verticalmente.

Il pollice che per la sua conformazione deve premere il tasto col lato esterno dell'estremità — deve pur esso (secondo la maggior parte degli autori) restare curvo, per il chè l'estremità viene a trovarsi rivolta lateralmente, ossia verso il mignolo. L'alzata di questo dito è dai più consigliato che non ecceda la seconda articolazione dell'indice.

Coll'osservanza di queste norme, si inizia l'esercizio delle *cinque note*, cioè: alzata del dito, abbassamento del tasto, nuova alzata del dito e così di seguito. Ciò per ciascuna delle dita successivamente, mentre le altre tengono abbassati i rispettivi tasti.

Per questo esercizio delle cinque note vengono consigliate le tre seguenti forme.

Prima: il movimento già descritto, eseguito con pressione lenta ed a misura costante.

Seconda: il movimento stesso, ma interponendo fra l'abbassata e l'alzata una compressione sopra il tasto abbassato. Movimento difficilissimo perchè il dito deve — mantenendo inalterata la curva — premere tanto che venga forzatamente accentuato l'angolo alla prima articolazione.

Tersa: il movimento stesso che nella forma prima, ma eseguito con percussione secca.

Viene giustamente consigliato che in ciascuna di queste tre forme le mani vengano da principio esercitate una per volta.

Dopo questi esercizi nei quali ciascun dito compie di seguito l'intera sua esercitazione, si passa all'esercizio nel quale le varie dita premono i tasti ciascuna per una volta successivamente e ciò per più volte di seguito.

Questo esercizio si eseguisce nei due modi seguenti:

Primo: mentre una delle dita eseguisce il movimento, le altre mantengono abbassati i rispettivi tasti.

Secondo: mentre una delle dita eseguisce il movimento, le altre poggiano sui rispettivi tasti lasciandoli rimanere alzati.

A questi fa seguito l'esercizio detto delle *due dita contigue*, di solito tenendo abbassati con le altre dita i rispettivi tasti. Questo serve di preparazione allo studio del *trillo progressivo* il quale non è altro che il movimento stesso, ma eseguito a gradi diversi di velocità in modo che la misura, la quale si mantiene costante e lenta, venga divisa in due, tre, quattro punti eguali.

Quando l'allievo si è reso sicuro della posizione della mano ed esperto nelle varie forme di esercizi, si consiglia giustamente di fargli affrettare il movimento nella prima forma dell'esercizio delle cinque dita, a misura costante ed un po' mossa (*esercizio del martelletto*).

Avendo considerato nella mia già lunga carriera d'insegnante la facilità con cui i primi tra questi esercizi determinano stanchezza e forte tendenza a viziature nello scolare, e sembrandomi che l'ordinaria lentezza di progresso debba in gran parte attribuirsi alla

loro troppa complessità e fatica, pensai di sostituirli da principio con altri i quali, per così dire scindano e facciano apprendere separatamente i movimenti medesimi.

I risultati favorevolissimi ottenuti sia da me sia da colleghi che seguirono questo metodo sono tali che credo utile di renderlo pubblico.

*
* *

Esercizi per la buona posizione della mano, di preparazione all'abituale esercizio delle cinque note.

I. L'allievo seguendo le norme comunemente consigliate per la tenuta del corpo e della mano, deve, dopo appoggiate le dita di ciascuna mano sopra cinque tasti bianchi contigui senza abbassarli (con le mani da principio alla distanza di una o due ottave; in seguito a quelle di decima e di sesta) eseguire un movimento di alzata e di abbassata delle mani, sempre lasciando alzati i tasti.

II. Dopo che l'allievo è riuscito ad eseguire tale movimento senza alterare la posizione del corpo e della mano, egli eseguirà gli stessi movimenti di alzate ed abbassate spostando le mani verso destra prima di un tasto, poi di un altro e così di seguito.

Da principio non si oltrepassa con questi spostamenti quel limite in cui l'estremo dito sinistro di ciascuna mano viene a trovarsi sul tasto su cui all'inizio si trovava l'estremo dito destro; in seguito si estendono tali spostamenti sino all'ottava. Poi le mani ritornano verso sinistra seguendo un procedimento analogo.

Da principio ogni dito deve eseguire sopra ogni tasto — quattro alzate e quattro abbassate; più tardi due; più tardi ancora una.

Questi esercizi, fino a che l'allievo non se ne sia bene impraticato, devono eseguirsi per moto retto; dopo anche per moto contrario.

Tanto nelle alzate che nelle abbassate l'allievo manterrà una misura costante che egli marcherà ad alta voce.

III. Appoggiate le mani come nell'esercizio precedente, l'allievo eseguirà una serie di spostamenti verso destra e poi ritornando verso sinistra, strisciando sopra la tastiera: ogni spostamento deve avere la misura di un tasto, e la loro serie deve raggiungere i limiti stessi che gli spostamenti nell'esercizio precedente.

La misura dev'essere costante e l'allievo deve marcarla a voce.

È da notare che qualche allievo trova più facile questo secondo esercizio che l'altro: in tale caso è bene invertirne l'ordine.

IV. Reso sicuro l'allievo della posizione della mano mediante i precedenti esercizi, gli si fa studiare un esercizio che imita quello ordinario delle cinque note, colla differenza che tanto le dita in movimento che quelle ferme si limitano a poggiare sui tasti senza mai abbassarli e che ogni dito eseguisce ciascuna volta da prima quattro movimenti di alzate e di abbassate di seguito — poi due e solo da ultimo una.

L'esercizio dovrà eseguirsi per le estensioni stesse che i precedenti.

V. In seguito l'allievo eseguisce un esercizio analogo a questo ultimo, colla differenza che ciascun dito, anzichè alzarsi dal tasto e poi appoggiarvisi nuovamente, lo abbassa e poi lo lascia rialzarsi senza mai staccarsene. Riguardo alla estensione in cui si dovrà eseguire tale esercizio valgono le norme stesse del precedente.

Su questo esercizio si possono far eseguire all'allievo modificazioni analoghe a quelle che si sogliono far eseguire sull'ordinario esercizio delle cinque note.

VI. Dopo che l'allievo si è bene esercitato alla pressione con le varie dita successivamente, egli passerà all'esercizio seguente per abituarsi alla pressione simultanea. Egli abbasserà successivamente i vari tasti da sinistra a destra mantenendoli abbassati (cosicchè alla fine dell'ascesa tutti si troveranno abbassati): in tutte le *discese* come pure nelle successive ascese ciascun dito successivamente lascerà alzare il tasto senza abbandonarlo e poi lo riabbasserà.

È importante notare che ciascuna delle dita estreme non deve eseguire un doppio movimento pel fatto di trovarsi al limite d'unione delle due serie di ascesa e di discesa.

Anche in questo esercizio l'allievo manterrà una misura costante che marcherà ad alta voce.

Questo esercizio è il più importante tra quelli finora indicati, e sarà bene che l'allievo lo studi da principio con le mani alla distanza di una o due ottave — di decima e di sesta.

Più tardi dovrà studiarsi anche questo esercizio nelle estensioni stesse che i precedenti.

È evidente che i precedenti esercizi fanno apprendere all'allievo quei movimenti di alzata e di abbassata, di pressione dei tasti e di tenuta, che abitualmente lo si obbliga ad apprendere simultanei per mezzo dell'ordinario esercizio delle cinque note.

VII. Quando l'allievo si è bene impraticchito nei precedenti esercizi, lo si fa passare all'ordinario esercizio delle cinque note, forma prima, che sarà bene eseguisca marcando ad alta voce, e naturalmente a misura costante, i due movimenti di alzata e di abbassata.

Questo esercizio pure verrà da principio eseguito con ciascuna mano separatamente, poi colle mani alla distanza di una o due ottave, quindi di decima o di sesta.

L'abitudine alla tenuta delle note, la quale viene già sviluppata dai due ultimi esercizi, si può — giunto l'allievo a questo punto — sviluppare ancor più con l'esercizio seguente.

VIII. L'allievo abbassa i cinque tasti attigui; poi sposta di un tasto verso destra ma senza alzarle (ossia strisciandole) le dita esclusa l'estrema destra, la quale immediatamente dopo si alza abbandona il tasto e va ad abbassare e tenere il tasto a destra e così di seguito finchè ogni tasto si sia spostato di una ottava: allora si compie un movimento analogo verso sinistra, nel quale l'ufficio prima tenuto dall'estremo destro lo è dall'estremo sinistro.

Da principio si eseguisce con ciascuna mano separatamente; in seguito con le mani a distanza di ottava e più tardi di decima; più tardi ancora per *moto contrario discendente*.

L'allievo eseguirà gli strisciamenti a misura costante che marcherà ad alta voce.

I precedenti esercizi si possono riassumere così:

- 1° Alzate ed abbassate delle mani lasciando alzati i tasti.
- 2° Lo stesso esercizio con spostamenti.
- 3° Spostamenti striscianti lasciando i tasti alzati.
- 4° Movimenti di alzate ed abbassate di ciascun dito lasciando alzato il tasto, mentre gli altri poggiano sui tasti parimenti alzati.
- 5° Abbassate ed alzate di ciascun tasto successivamente, lasciando gli altri alzati.
- 6° Dopo abbassati successivamente i vari tasti, rialzate ed abbassate di ciascuno di seguito.

7° Abituale esercizio delle cinque note, forma prima.

8° Spostamenti sui tasti tenuti abbassati.

Sulla base di questi esercizi l'insegnante potrà combinarne altri, in rapporto alle attitudini ed a l'indole dell'allievo.

*
* *

Prima di chiudere desidero aggiungere alcune altre osservazioni, principalmente sul possibile sviluppo del *martelletto* e del *trillo progressivo*; esercizi di cui non si può mai troppo raccomandare lo studio assiduo e prolungato.

IX. Un'utile modificazione del martelletto, consiste nel farlo eseguire con una mano a misura lenta e costante, che l'allievo marcherà ad alta voce, mentre l'altra mano dividerà la detta misura in due, tre, quattro parti eguali (cioè a misura doppia, tripla, quadrupla). Ottenuta la sicurezza nel mantenere la misura costante — potrà l'allievo sonare a misura divisa con entrambe le mani.

Più tardi assai, le mani potranno abbinare altri ritmi differenti. Così l'allievo si prepara a superare quelle difficoltà che, specialmente nella esecuzione della musica moderna, provengono dall'abbinamento di ritmi diversi.

X. In seguito l'allievo eseguirà un esercizio analogo ma colla differenza che quella mano che divide la misura mantenuta da l'altra prenderà simultaneamente due suoni agli intervalli di terza (col suono grave uguale a quello ribattuto da l'altra mano), di sesta (col suono acuto uguale a quello ribattuto da l'altra mano) e di ottava. Nelle seste si potrà aggiungere la terza della nota grave, ciò che lo abituerà all'alternare accordi di tre suoni.

XI. Da principio gli intervalli di terza verranno eseguiti coi diti secondo e quarto, più tardi alternando questi col primo e terzo. Gli intervalli di sesta da principio coi diti primo e quinto più tardi alternando col primo e quarto.

Impratichitosi l'allievo delle varie forme del martelletto, gli sarà utilissimo l'esercizio seguente.

XII. Presa la posizione delle cinque note con i tasti abbassati, egli cominciando col secondo dito di ciascuna mano eseguirà questi tre movimenti.

1° Energica estensione del dito in avanti.

2° Energica flessione del dito.

3° Abbassamento del dito ed energica pressione del tasto.

Questi tre movimenti verranno eseguiti a misura lenta e costante che l'allievo marcherà ad alta voce.

Prima di parlare del trillo progressivo, credo utile suggerire che l'insegnante impratichisca l'allievo a scorrere sulla tastiera, nell'estensione di una o due ottave, con esercizi a due, tre, quattro, cinque note precedenti per grado.

Al difetto di tali esercizi a cinque note anche nei trattati migliori ho cercato di supplire con i miei « 200 Esercizi » (Ed. Schmidl-Ricordi; catalogati nella « più grande ed importante raccolta » Metodi, Studi, Esercizi, N° 105.279), che credo di poter consigliare essendo stati riconosciuti di massima utilità da valentissimi artisti ed insegnanti, raccomandati dal Ministero della P. I. e dalle Direzioni dei principali Licei e Conservatori Musicali.

Questi esercizi sono divisi in cinque serie di quaranta ognuna, ed in tutti quelli di ogni singola serie le due prime note sono mantenute a distanza eguale. La formula di discesa non è che quella di ascesa rovesciata.

Durante ogni combinazione la prima nota rimane abbassata, il che permette assai maggiore tranquillità nella mano. Nelle annotazioni e negli esempi aggiunti sono indicati esercizi nei quali una delle mani eseguisce a note isolate e l'altra a note accoppiate.

L'insieme di questi esercizi è di utile preparazione alle *scales*, alle quali ben poca preparazione danno gli esercizi a mano ferma.

XIII. Abbiamo già accennato alla esecuzione del *trillo progressivo* per gradi congiunti a misura costante e lenta divisa in due, tre, quattro parti uguali.

Lo stesso modo di esercizio è da consigliarsi su ognuno degli intervalli possibili entro la distanza compresa nelle cinque note.

XIV. Abituato l'allievo ad eseguire con misura costante marcata ad alta voce il trillo progressivo per grandi congiunti e disgiunti, non gli riuscirà difficile di abbinare intervalli diversi come nell'esercizio X°.

Giunto l'allievo a questo punto dovrà già avere una idea della tonalità e sapere che trasportando all'ottava sopra o sotto una delle note di un accordo qualsiasi la tonalità non cambia.

Nell'esercizio seguente l'allievo, dopo preso l'accordo prima (tonica), terza e quinta (I^a posizione) dovrà osservare che alzando di una ottava la nota grave si ottiene l'accordo di prima, terza e sesta (II^a posizione), che alzando all'ottava la prima di quest'ultimo si ottiene quello di prima, quarta e sesta (III^a posizione) e che infine osservando egualmente quest'ultimo accordo si riottiene il primo.

Per la discesa ottenuta con procedimenti analoghi (ossia con abbassamenti all'ottava della nota acuta) si hanno in ordine inverso gli stessi accordi.

XV. Riuscirà utilissimo all'allievo l'esercitare le mani sulla serie ascendente e discendente di questi accordi, dividendo con una mano in due, tre, quattro parti eguali la misura mantenuta costante da l'altra e marcata a voce.

Più tardi entrambe le mani dovranno eseguire contemporaneamente così a misura uguale come a misure divise.

Nell'eseguire la misura intera l'allievo può anche esercitarsi ad abbassare leggermente il polso nel premere i tasti.

Sarà bene che l'allievo da principio si eserciti soltanto in quei toni in cui il primo accordo (sulla tonica) risulti composto di soli tasti bianchi: più tardi anche nelle altre tonalità mantenendo la stessa digitazione.

XVI. Sopra le stesse note d'ognuno dei detti accordi nelle loro diverse posizioni l'allievo (come in prima posizione) s'abituerà ad eseguire i seguenti sei movimenti successivi (sestine): Abbassamento del primo tasto che verrà tenuto durante gli altri cinque movimenti, e poi abbassamento ed abbandono nell'ordine, dei tasti terzo, ultimo, terzo, ultimo, terzo. L'allievo manterrà la misura costante e marcata a voce ad ogni due suoni, ed il complessivo movimento si eseguirà da principio almeno due volte di seguito.

Nei passaggi di tonalità serviranno le norme date per gli accordi (XV).

Abituate così le mani ai movimenti di accordi a sestine, l'allievo riuscirà ad eseguirli abbinati insieme. Questo esercizio è della massima utilità.

XVII. Poste le mani alla distanza di due ottave, mentre l'una eseguisce le sestine nella prima posizione (colle tre misure indicate e marcate a voce) l'altra trasporta l'accordo da l'una all'altra delle

tre posizioni ascendenti; poi questa mano ripete all'ottava il primo accordo dal quale intraprende la serie discendente, mentre l'altra mano eseguisce la sestina nella seconda posizione; e così di seguito fino a che le sestine compiute in posizioni di ascesa e di discesa, con movimento inverso, ritorneranno alla prima posizione.

L'esercizio si dovrà eseguire nelle tonalità con le norme stesse che nel XV.

XVIII. La seconda forma dell'abituale esercizio delle cinque note interpone fra l'abbassata e l'alzata una compressione sul tasto abbassato.

Riuscirà utilissimo abbinare con l'esecuzione a nota isolata da parte di una mano l'esecuzione a sesta da parte dell'altra.

Nel comprimere i tasti la mano che eseguisce le seste compirà il leggero abbassamento del polso già descritto all'esercizio XV. Nelle seste il suono acuto sarà uguale a quello ribattuto da l'altra mano.

I due movimenti d'abbassamento e compressione si faranno a misura costante marcata a voce.

XIX. Nella terza forma dell'abituale esercizio delle cinque note è utile (come nella seconda) abbinare con l'esecuzione da parte di una mano a note isolate l'esecuzione a sesta da parte dell'altra: in seguito si sostituiranno alle seste, le terze e le ottave (la nota uguale a quella ribattuta da l'altra mano sarà nelle seste l'acuta e nelle terze la grave). Per le misure come nel precedente.

XX. A studio avanzato lo scolaro s'abituerà ad eseguire, tanto a compressione quanto a percussione secca, i detti intervalli con entrambe le mani così eguali che differenti. Più tardi ancora una mano eseguirà le seste ed ottave a compressione e l'altra a percussione secca. Questi due movimenti difficili anche isolatamente, richiedono, quando si eseguono abbinati, la massima attenzione.

I precedenti esercizi si possono riassumere così:

IX. Esercizio del martelletto con le mani sonanti a misura differente.

X. Esercizio come il precedente ma con intervalli.

XI. Esercizio come il precedente con lo scambio delle dita.

XII. Vari movimenti del dito nell'esecuzione del martelletto.

XIII. Trillo progressivo su ciascuno degli intervalli entro le distanze comprese nelle cinque note.

XIV. Trillo progressivo per gradi congiunti e disgiunti abbinando intervalli diversi.

XV. Esercizi d'accordi.

XVI. Esercizi di sestine.

XVII. Esercizi abbinati di sestine ed accordi.

XVIII. Seste, con movimenti di abbassamento e compressione.

XIX. Seste, terze, ottave, a percussione secca.

XX. Gli stessi intervalli abbinati ed eseguiti con compressione da una mano e con percussione da l'altra.

* *

Spero abbia a riuscire evidente che i non molti esercizi da me proposti contengono la base e l'essenza di tutti quelli innumerevoli che si sogliono far apprendere all'allievo. Quell'insegnante che pur volendo tener conto di questo mio metodo non fosse disposto seguirlo per intero potrà adottare, come i più importanti, gli esercizi di sviluppo del martelletto e trillo progressivo.

A. MONICI.

NUOVI SISTEMI FONDAMENTALI NELLA TECNICA DEL PIANISTA

Nel primo numero dell'anno scorso la " Rivista Musicale Italiana „ pubblicò un mio articolo sull'insegnamento del pianoforte negli Istituti musicali d'Italia, dove mi fermavo in ispecial modo a ciò che concerne gli esami ed i programmi dei corsi.

Col presente scritto desidero di trattare un argomento ben più importante ed artistico; quello della tecnica stessa del pianista che, a mio vedere, non ha più fatto dei progressi in Italia da oltre un ventennio.

L'argomento è grave, specie per chi voglia sostenere teorie in aperta contraddizione con quelle considerate come articoli di fede su i quali giurano, insegnano e s'adagiano in placido e comodo sonno, la maggior parte dei Maestri italiani.

Con rincrescimento sono qui costretto a parlare un poco di me stesso, sebbene sia contrarissimo a portare in argomento di tanta ampiezza una nota personale; ma non posso esimermi dal farlo per dimostrare come le idee delle quali oggi mi faccio sostenitore, sono frutto di lunghe meditazioni e di lunghe prove.

Venni io stesso educato alle discipline d'una scuola che fu gloriosa in Italia, alla quale ho portato un modesto contributo nei primi anni d'insegnamento al Liceo musicale di Bologna. E non è senza una sincera e profonda amarezza che oggi io debbo confessare come dopo vari anni di studio, di ricerche, di prove, le principali caratteristiche di quella scuola, oggi, mi sembrino completamente errate. Dirò le mie idee senza entrare in questioni piccine di città e di persone, e vorrei che quelli i quali sin da queste prime righe del mio scritto sentissero su-

scitato in loro come un senso di rivolta, abbiano l'imparzialità di considerare senza partito preso le mie ragioni. In una questione di tal natura non dobbiamo lasciare che il sentimento prevalga sulla ragione: possono discutersi artisti e sistemi, e combattere gli uni e gli altri, pur serbando alto il rispetto a quelli che prima di noi han portato le forze del loro ingegno al progresso della nostra arte. Ed io non sento oggi meno di alcuni anni or sono la mia viva riconoscenza ai miei Maestri, pur battendo oggi una via del tutto diversa da quella ch'essi m'insegnarono; e per questo motivo la mia gratitudine deve considerarsi oggi più sincera e disinteressata che pel passato.

Dovrò specialmente intrattenermi sopra una grande figura, gloria maggiore della nostra arte pianistica italiana, quella di Beniamino Cesi: ed ho il dovere di farlo perchè esso ha fissato le sue teorie tecniche in una poderosa opera: il "Metodo per lo studio al Pianoforte". E parlerò del suo metodo e delle sue teorie didattiche con profondo rispetto, pur dissentendone formalmente.

I principali difetti che si riscontrano negli allievi delle nostre scuole sono: la monotonia del tocco, la pochezza del suono in quelli di poca età che non siano notevolmente robusti, l'affaticamento eccessivo che spesso li costringe a dover interrompere lo studio per settimane e mesi, ed infine la deficienza grande e veramente deplorabile in tutti gli allievi (dei primi e degli ultimi anni) d'un repertorio di pezzi pronti ad essere suonati ad ogni richiesta.

Tutte queste cose derivano dallo stesso motivo, tutte! *la tecnica pianistica basata su principî falsi.*

La caratteristica della tecnica, generalmente diffusa in Italia, si basa sopra il principio di rendere le dita assolutamente indipendenti dalla mano e dal braccio, per mezzo d'una continua ed ampia articolazione; nell'escludere l'azione del braccio da ogni specie di tecnica, col tenerlo immobile per quanto è possibile, in un meccanismo per l'esecuzione degli staccati, delle note doppie staccate, e delle ottave così detto *di polso*; nella immobilità più grande della palma della mano.

Noi non possiamo pensare alle prime lezioni di pianoforte che ricevemmo da bambini, senza che scaturisca ancora oggi,

dai nostri ricordi, lo sgomento delle innumerevoli proibizioni fatte a noi dal Maestro! Un vero regno dispotico, perchè le proibizioni erano indiscusse ed indiscutibili. Ricordate le torture che ci causarono le prime scale, con relativi esercizi sloganti sulla voltata del pollice a mano ferma? E gli arpeggi? E le ottave?

Da Clementi venendo quasi sino ai nostri giorni, il principio tecnico era rimasto immutato, modificandosi soltanto lievissimamente qua e là, ma fermo nella rinuncia ad ogni forza che non fosse quella delle dita indipendenti per la esecuzione dei passi legati. Kalkbrenner è forse molto lontano da coloro che pur non adoperando più il "guida-mani", seguono gli stessi sistemi di tecnica del suo inventore? Il "guida-mani", fu applicato come mezzo meccanico per impedire al braccio di partecipare in alcuna guisa al movimento articolato delle dita negli esercizi così detti sulle cinque note; e l'esercizio delle cinque note è quello che meglio ci dimostra le mire della scuola, tendente non solo a rifiutare ogni aiuto proveniente dal braccio e dalla spalla, ma anche dalla stessa mano.

Tolta ogni fonte di energia che non provenisse dalla forza muscolare-tendinea di ciascun dito, ne venne la necessità — per sopperire alla debolezza grave dell'anulare e del mignolo — di sottoporre l'allievo ad una moltitudine di esercizi inutile nella illusione di: "ottenere l'uguaglianza perfetta in quanto a forza e tatto delle dita", come si legge nell'esercizio n. 3 del 1° libro del Cesi. Tutti i metodi e sistemi d'insegnamento basati sul criterio delle dita *sempre* indipendenti dal braccio (CESI, LEBERT-STARK, KÖELER, RIEMANN (1), LESCHETITZKY) sono obbligati a cercare d'ottenere questa illusoria uguaglianza di forza nelle dita; una, questa, fra le molte ipocrisie dell'insegnamento, perchè nessun maestro è convinto per davvero che possa ottenersi una perfetta uguaglianza di forza fra il pollice ed il quarto o quinto dito, senza l'aiuto della mano o del braccio. Può interessare a questo proposito il fare delle esperienze per conoscere qual'è

(1) Riemann ha grandemente modificato, col volgere degli anni, le sue teorie didattiche. Oggi può considerarsi, dice il Breithaupt, "come anello di congiunzione fra l'antica e la nuova scuola".

la forza d'ogni dito, con l'applicare dei pesi graduati al capo estremo della leva interna del tasto. In complesso i risultati diedero in media per l'anulare, due terzi della forza dell'indice e del medio (1), e per il mignolo ancor meno. Tutti i soggetti che servirono per le prove, da vari anni facevano esercizi per uguagliare le dita!

Quelli stessi che propugnano le teorie dell'uguaglianza delle dita, la ottengono, sia inconsciamente che di proposito, coll'aiutare le dita deboli con un po' dell'energia proveniente dal palmo della mano irrigidendo il braccio.

Veniamo ora ad un'altra questione che sembra tanto grave a certuni dei maestri di pianoforte: la voltata del pollice sotto le dita nella esecuzione di una scala o di un arpeggio ascendente, e il passaggio delle dita sul pollice quando la scala o l'arpeggio sono discendenti. Il buon "Kalkbrenner" compose uno studio pel suo Metodo con la seguente diteggiatura:



ottima veramente per lo sviluppo del passaggio, ma da eseguirsi senza movimento di mano o di polso: gli ultimi metodi di pianoforte, di tanti anni lontani da quello del Kalkbrenner, hanno esercizi dello stesso tipo;



corredati da identiche raccomandazioni di *mano ferma*. Infine: tuttociò che è agilità, trilli, tremoli, doppie note legate, ci furono

(1) Il pollice è quasi sempre un poco più debole del terzo dito. Forse quest'ultimo trovandosi nel centro della mano, riceve anche non volendo, l'aiuto di maggiori masse muscolari. La differenza grande che si osserva pel quarto dito deriva d'avere esso il tendine estensore allacciato con quelli del terzo e del quinto dito, mentre il tendine del medio non è riunito a quello dell'indice.

insegnati da eseguirsi con le sole dita: le ottave soltanto per mezzo dell'articolazione radio-carpica.

Se il costringere uno scolaro a dei sistemi simili avesse per conseguenza di rendere più noioso e più lungo lo studio del pianoforte, il male non sarebbe poi tanto grande!

Ma le conseguenze di questo sistema vanno molto più oltre; ho già detto come la tecnica pianistica, basata *tutta* sulla articolazione delle dita, porti ad una uniformità di tocco veramente povera, impedisca un legato assoluto (specie nel *forte*), non dia il mezzo per raggiungere potenti sonorità. Vorrei che i maestri rivolgessero a loro stessi la seguente domanda: tengo io *in gran cura* che l'allievo, specie in principio, apprenda le molte varietà del tocco e le distribuisca a seconda dei casi che gli si presentano? Ebbene, molti, molti maestri risponderanno a loro stessi negativamente: ma non si può insegnare ciò che non si sa. Nessuno dei Metodi che vanno per la maggiore, fa una analisi del tocco, e col *sistema della continua articolazione delle dita le varietà possibili del tocco sono poche* e racchiuse entro un limite angusto.

Mi sento già ribattere con un argomento che, a tutta prima, può sembrar giusto, ed è questo: i grandi pianisti che provennero da quelle scuole non si servivano dunque di quel tecnicismo che voi condannate? Non del tutto, rispondo subito: i grandi virtuosi hanno sempre *intuito* le deficienze del loro tecnicismo e trovato il modo di rimediarvi (1): quanti maestri suonano in un modo e insegnano in un altro? e poi, non è detto che tutti i più forti esecutori si servano dei mezzi più idonei per raggiungere lo scopo con migliore risultato e minore sforzo. Conosciamo dei fortissimi pianisti che non posseggono nè un bel

(1) Tolgo dalla pag. 355 dell'opera di BREITHAUPT, " *Die natürliche Klaviertechnik* „, la seguente osservazione che si connette a quanto affermo (che i grandi ingegni trovano da essi i giusti mezzi d'esecuzione): " Bisogna riconoscere che i risultati eccezionali non provano l'eccellenza d'un metodo... È evidente che i successi d'insegnante del Leschetitzky sono determinati *anche* dal fatto che dopo la morte di Liszt egli ha avuto la fortuna d'avere per allievi i più grandi ingegni; ma si può affermare senza esitare, dopo semplice osservazione, che i suoi propri allievi nella loro esecuzione *testimoniano contro di lui ed il suo metodo* „.

suono, nè *cantano* nel miglior modo; ma ciò non appare con troppa evidenza per le altre meravigliose doti delle quali fanno sfoggio nella loro esecuzione, compensando le deficienze. È inutile portare in discussione, degli artisti di gran valore, ne' quali il talento è tale che possono raggiungere un alto risultato esecutivo senza servirsi dei mezzi migliori della tecnica. Un sistema si giudica per i risultati generali che dà, e non per i risultati di eccezione. La maggior parte degli insegnanti ritiene che un bel tocco provenga da una costruzione speciale della mano, e che sia perciò un *dono di natura* come una bella voce! Questa è la prova più convincente che s'ignorano le leggi del tocco, perchè chiunque abbia una mano regolarmente costruita (sia essa grande, piccola, grassa o magra) deve poter ottenere un tocco vario e bello. La differenza di suono prodotto col vecchio metodo (mi si permetta chiamarlo così per chiarezza) da una mano grassoccia a confronto di una mano scarna, è motivata in massima parte dal sistema di produrre la percussione del martello col mezzo dell'articolazione. In una mano grassa il maggior peso e, soprattutto, il cellulare che riveste la punta delle dita, attenua l'effetto della percussione.

Da poco più di un ventennio si è andata sviluppando in Europa una scuola nuova: maestri d'ingegno hanno cercato nuove sorgenti di progressi alla tecnica pianistica. Servendosi delle cognizioni anatomiche e fisiologiche, essi hanno ragionato acutamente sulle varie manifestazioni che all'una e all'altra cosa si connettevano. So che taluno leggendo ciò sarà disposto a ridere! l'applicazione del ragionamento scientifico è per certi maestri assolutamente oziosa in cose che hanno un fine d'arte....; essi disdegnano far risalire a dei ragionamenti *positivi* tutto ciò che all'arte si connette. Non occupiamoci di loro, poveri untorelli! essi disdegnano tutto ciò che non entra nel modesto bagaglio del loro sapere; si trincerano nei confini dell'arte (oh! d'un arte ancora balbettante) perchè fuori di quelli si troverebbero al buio.

Avete mai pensato a come si esplica la funzione del camminare? Vi par possibile che una gamba, un piede, alzino ad ogni passo il peso d'un uomo? Essi lo sostengono soltanto, e l'ufficio della gamba è quello di portare avanti il piede, il quale, si appoggia sulla terra e riceve, inerte, tutto il peso del corpo.

Nella produzione del suono noi dobbiamo partire dallo stesso concetto. Per ottenere il legato, tutto il peso del braccio deve sempre gravitare (non far forza) sulle dita. In tal modo noi possiamo produrre il suono con tutte le dita, l'una dopo l'altra, tenendole *già a contatto col tasto*, senza articularle minimamente e *scaricando* su ognuna di esse il peso del braccio, che essendo sempre uguale produrrà così identico suono, qualunque sia il dito del quale ci serviamo; e le differenze fra mano grassa e mano scarna saranno minime. Questo è quello che alcuni autori tedeschi chiamano "frei fall", libera caduta. Il suono risulta pieno e nell'istesso tempo dolce: il braccio deve rimanere molle, il polso deve portarsi dall'alto al basso ad ogni percussione facendo l'ufficio d'una molla, per attutire il passaggio della forza di gravità dal braccio al dito, e per mantenere quello in perfetta scioltezza liberamente oscillante dalla spalla alla mano. Questo il principio fondamentale della produzione del suono basato sulla *inazione assoluta* delle dita, e sul continuo e costante intervento del braccio: precisamente il rovescio di quanto ci venne insegnato. Ma *principio fondamentale* non significa legge invariata e costante: le dita troveranno anch'esse da operare per la produzione dell'agilità, ma anche per questa lavoreranno col minor movimento articolare. L'acquistare nuovi mezzi di esecuzione non costringe a rinunciare a tutti quelli *utili* che noi già conosciamo. Certo però che la tecnica antica deve modificarsi sensibilmente anche là dove non viene del tutto mutata per l'influenza passiva, ma dominatrice, che il braccio tutto, acquista in questo nuovo sistema. Io mi sono convinto nel modo più assoluto che un contabile legato *bisogna eseguirlo senza il minimo atto articolare delle dita*, il quale determina sempre una certa rigidità di suono ed un minor legato.

Qual'è il momento veramente utile alla produzione del suono? esso è circoscritto dal livello del tasto, quando è sollevato, a quello quand'è abbassato. Quando ci siamo convinti d'una verità così elementare, risparmieremo molti movimenti inutili fatti prima di toccare il tasto, e lasceremo il dito in riposo appena avvenuto il suono.

Se voi provate a figurare sopra una bilancia, l'atto di abbassare un tasto, vi accorgete come lo sforzo del dito permane pressochè uguale anche dopo avvenuta la supposta percussione

del martello. Quanta energia sciupata! il dito deve invece rimanere sul tasto appena con la forza necessaria a mantenerlo abbassato. I muscoli della spalla debbono perciò alleggerire (ritirare) il braccio, in modo che graviti minimamente sul dito appena siasi prodotto il suono. Il porre il dito a contatto col tasto prima di abbassarlo (che eresia per taluni!) ci dà il vantaggio di misurarne esattamente la resistenza, e noi possiamo ottenere sfumature che sarebbero impossibili con la percussione per articolazione, e non mancheremo mai di produrre il suono per deficienza di spinta, perchè sapremo sempre misurarla esattamente dalla resistenza stessa che ci offre il tasto.

In che cosa differisce la produzione del piano da quella del *forte*? dalla maggiore o minore energia impiegata, diranno molti. È, in parte, un errore. Prendete un metronomo: quando l'asta si muoverà lenta perchè avremo posto il *mirino* nei numeri più piccoli, rappresenterà il *piano*; quando oscillerà rapida nei numeri alti rappresenterà il *forte* (1). La differenza di suono è solo nella rapidità diversa nell'abbassamento del tasto. La fonte di energia (di peso) della quale possiamo disporre, essendo limitata si modifica solo con la diversa velocità di *attacco*. La punta delle nostre dita deve sensibilizzarsi per quanto è possibile (2) per regolare in maniera superlativa il moto del tasto, che soltanto nella diversa rapidità con la quale s'abbassa (in una breve caduta di 12 o 15 millimetri!) produce *tante, tante* diversità di suono. Noi possiamo formare il suono quasi come negli stru-

(1) Confronta l'ingegnosa spiegazione del MATTHAY a pag. 75 della sua opera: " *The act of Touch* „. Vedi note critico-bibliografiche.

(2) Il Deppe consigliava ai suoi allievi di esercitare e sviluppare la sensibilità delle estremità delle dita premendo una palla di gomma in vario modo. Lo stesso mezzo serviva a rinforzare i muscoli della palma della mano. — La signora Jaëll scrive riguardo la sensibilità tattile delle dita: " *Les différenciations de la sensibilité exercent une grande influence sur l'exécution, car c'est avec le contact réalisé sur la région la plus sensible que nous obtenons la sonorité la plus forte, la plus vibrante; et le caractère du timbre se modifie selon la région sur laquelle le toucher est réalisé* „ (*Le Mécanisme du toucher*, pag. 6).

" *Les lois de l'esthétique et les lois de la sensibilité tactile fusionnent; pouvoir diversifier les sons comme les grands artistes le font, c'est pouvoir diversifier comme eux les sensations tactiles* „ (*Le Mécanisme du toucher*, pag. 120).

menti a corda. Ciò non era possibile con i vecchi pianoforti, quando la minore elasticità del tasto obbligava l'esecutore ad una continua percussione, divenuta oggi completamente inutile. Col meccanismo ad articolazione non possiamo esattamente misurare se la forza d'impulso sia in giusto rapporto con la resistenza del tasto, perchè il dito è spinto quasi inconsciamente su quello come si potrebbe spingere un bastone. L'unica rudimentale differenza sta nella forza d'impulsione ch'esso ha ricevuto dal tendine flessore, mentre quando il dito è aderente al tasto e possiede un tatto raffinato dall'esercizio, forma come parte stessa del meccanismo dell'istrumento.

Dal cervello ordinatore al martello che vibra il colpo sulle corde, non c'è interruzione alcuna: dato il comando, le leve del pianoforte rispondono subito a quelle del nostro braccio. Partendo dal principio del braccio generatore del suono, ne viene di conseguenza che ogni dito dovrà disporsi nel modo più adatto per ricevere la sorgente di energia, e noi dovremo, per necessità, ondulare la mano per trasportare il peso del braccio da dito a dito, specie quando si seguano due dita lontane.

La *famosa* voltata del pollice sarà di facilissima esecuzione: il polso verrà sollevandosi dal primo sino al terzo od al quarto dito, girando da sinistra a destra unitamente al braccio, sinchè il pollice sarà a livello del tasto che deve suonare. Il terzo ed il quarto dito precedenti la voltata del pollice, faranno come da perno alla mano ed al braccio che lievemente girano poggiati su di essi. — In luogo dei terribili esercizi sinora in uso, ne basteranno pochi e facili di rotazione del polso e del gomito.

La rotazione dell'avambraccio (pronazione e supinazione) è una delle principali sorgenti di energia della nuova scuola. Le due ossa dell'avambraccio (cubito e radio) hanno nel movimento di rotazione una parte ben diversa. Il cubito resta immobile e serve da asse di sostegno: il radio dotato invece di grandissima mobilità, si avvicina e si allontana alternativamente da questo sostegno che incrocia ad angolo acuto nel primo caso, ed al quale, diventa parallelo nel secondo. Questi movimenti comunicati alla mano, costituiscono la pronazione, quando il roteare ha luogo da sinistra a destra (per la mano dritta) e la supinazione nel caso inverso.

Questa attitudine dell'avambraccio a roteare è veramente preziosa, e deve essere sviluppata per la facilitazione della tecnica dei trilli, tremoli, ottave spezzate e di tutti i passi ne' quali l'energia deve trasmettersi dalle dita forti a quelle deboli. Il trillo si eseguirà col minor movimento possibile delle dita aiutate da un oscillamento rapido del braccio che formerà tutto un arto con la mano. È degno di nota l'osservare come alcuni pianisti riescono a trillare tenendo le dita letteralmente ferme. Oltre ai passi specialmente adatti per l'applicazione della rotazione dell'avambraccio, noi ne faremo uso anche nei passi di agilità formati da disegni di note, implicanti l'azione successiva delle parti estreme della mano, come ad esempio:



Per casi simili consiglio a' miei allievi uno studio preparatorio del passo senza il più piccolo movimento delle dita, in modo che soltanto il roteare dell'avambraccio (e conseguentemente quello della mano) provoca l'abbassamento dei tasti: i movimenti di pronazione e supinazione sono segnati per mezzo della linea ondulata. Quando ogni rigidità esecutiva sarà scomparsa, l'allievo potrà servirsi anche di una lieve articolazione delle dita, pur mantenendo i movimenti di rotazione dell'avambraccio. Le antiche ottave di polso, verranno invece eseguite con una vibrazione di tutto il braccio, lasciando il polso libero ma *senza azione diretta* (1).

(1) " Di fronte alla molta autorità di Theodor Kullak, è di fronte al suo grande Metodo delle ottave (del quale gli studi sono eccellenti!) la legge *della vibrazione di tutto il braccio* deve essere nuovamente messa nella migliore luce. Deve essere messo in evidenza che la normale tecnica delle ottave non si ottiene nè a forza di esercizio, nè per mezzo di studi speciali, ma che essa deve essere soltanto il risultato di certe funzioni muscolari antagoniste dei complessi centrali (muscolatura del dorso e delle spalle). Confronta la tecnica di D'Albert, di Teresa Carreño, di Busoni e d'altri nella quale non entra mai il polso in modo *attivo* „ (BREITHAUPT, pag. 347 dell'opera citata).

Nel nuovo meccanismo non ci deve essere nulla di proibito *purchè risponda allo scopo*. Qualunque posizione di dita o di mano è logica quando raggiunge l'effetto cercato. Una posizione di mano fissa è impossibile quando pressochè tutta la tecnica si basa sul dare e togliere alle dita il peso di gravità del braccio, la qual cosa obbliga il gomito ed il polso a passare continuamente da una posizione molto alta ad una molto bassa (sotto il livello del tasto). Io non vedo, per esempio, alcun inconveniente a riunire due o anche tre dita per suonare un solo tasto con sicurezza e forza in un salto lontano, quando con l'adoperare un dito solo si rischia di sbagliare il tasto o di scivolarlo (se è un tasto nero) o almeno di colpirlo con minor suono. Esempio:

SCHUMANN, *Sonata* op. 11 (scherzo).



CHOPIN, Fine dello *Studio* n. 12, op. 25.



Nel *ritenuto-crescendo* preparante il ritorno al tono di *La-min.* nel 23° Studio di Chopin, penso che nessuna posizione può meglio convenire di questa, per raggiungere gran forza e vibrazione:

ff non legato rit. (polso alto) *più legato a tempo*

Son certo che vi convincerete che questa esecuzione è più artistica, e come tale dà maggior rilievo alla composizione. Non si può rendere per mezzo della articolazione delle dita lo spirito grandioso della " Rapsodia in *Si-min.* „ di Brahms (1^a parte) mentre sarà ampiamente raggiunto lasciando cadere sul terzo dito *inerte* (che si presenterà quasi verticale) tutto il peso del braccio, e attutendo l'urto con *profonda* inflessione del polso:



È certo che esiste uno stretto legame fra il tipo delle composizioni d'una data epoca e paese, e il tecnicismo degli esecutori: e gli uni e gli altri possono risentire dell'influenza derivante dal tipo di strumento che adoperano. Chi può riconoscere nella scuola napoletana gli effetti prodotti dal tecnicismo scarlattiano dei compositori ch'essa vanta, e della lunga e generalè adozione del pianoforte d'Erard? Le diverse cose si connettono, e l'una produce l'altra. Ma compositori dal tipo di Beethoven, fra gli antichi, di Brahms fra i moderni, di Debussy fra i contemporanei, hanno bisogno di una gamma di colore la più ricca, che vada dalla sonorità imponente a quelle evanescenti, alla imitazione più fedele del colorito dell'orchestra, col mezzo di uno strumento adatto a raggiungere questo fine.

Non è senza interesse lo accennare alle principali varietà del tocco che sono possibili col nuovo sistema. Un potente martellato, che si ottiene col peso intero del braccio cadente sopra ogni dito *inerte*, a polso alto e sollevando la mano fra nota e nota; un martellato più lieve, prodotto dal solo peso della mano; uno staccato di braccio ottenuto col solo rimbalzo di tasti tenendo le dita ferme; un tocco leggero e *perlato*, col minimo peso della mano, ottenuto con le dita rimbalzanti subito per virtù stessa della percussione e riposanti sul tasto appena sia rialzato; ed un legato *vero e cantabile* con le dita aderenti al tasto, del tutto inerti nella percussione che è solamente prodotta *dal peso del braccio*.

A chi vorrà criticare dal lato estetico il continuo moto del polso e del braccio, che si evolve per mezzo del gomito, è bene di fare osservare: innanzi tutto lo scopo di suonare si riferisce solo al senso dell'udito: ma anche discutendo sulla maggiore eleganza di movimenti delle due scuole, osserverò che i nostri gusti si formano in gran parte dall'abitudine, come avviene nella moda del vestire (1). La grazia è definita da Souriau "l'expression de l'aisance physique et morale dans le mouvement", (*Esthétique du mouvement*, pag. 164) e da Schopenhauer: "la grazia consiste nel produrre nel modo più facile, più conveniente e meno incomodo ogni attitudine e movimento", (*Das Objekt der Kunst*, pag. 299). E Spencer è d'avviso che: "l'esecuzione graziosa d'un movimento è quella che *costa il minor sforzo*", (*Essays*, pag. 384). Credo che queste massime siano meglio applicabili ad un sistema esecutivo basata sull'azione elastica e compensata di tutto l'arto, dalla spalla alle dita, che non da una esecuzione che condanna il braccio alla immobilità, che impone alle dita delle movenze da artiglio, che genera uno *sforzo costante d'energia tendinea*.

È bene fermarci un poco su quest'ultima affermazione: ho detto più volte che la vecchia scuola si basa sulla forza dei tendini estensori e flessori: l'articolazione esagerata che si fa adottare agli allievi nel suonare gli esercizi ne è la prova migliore. A quella si aggiunge l'azione del *movimento isolato* del polso, a braccio fermo, prodotta anch'essa da un limitato numero di muscoli (radiali, palmani ed ulnari) che hanno per punto centrale d'azione l'articolazione *radio-carpica*. E così il suonare è prodotto da un consumo enorme di energia tendinea *attiva*, e ne viene per conseguenza la facilità di stancarsi che hanno tutti gli allievi (2); le sinoviti tendinee comunissime fra

(1) Per dimostrare la enorme differenza di giudizio che passa fra persone diverse, nel giudicare delle qualità di eleganza di una scuola, riporto questo brano del Breithaupt: "Il vedere delle dita alzate a *cane di fucile*, e un bel (??) tecnicismo di polso mi provocano ogni volta un leggero fremito. Questa specie di cose mi produce l'impressione penosa come quella d'un ragazzo sottoposto ad una cura ortopedica..." (BREITHAUPT, *Die Grundlagen der Klaviertechnik*, pag. 54).

(2) Io stesso, quand'ero allievo di penultimo anno, fui obbligato a cinque mesi di riposo per stanchezza muscolare del polso e della mano destra.

essi; i gangli dovuti ad una dilatazione limitata o della sinoviale tendinea o dell'articolazione radio-carpica, dilatazione che è ben spesso dovuta allo sforzo esagerato dei tendini; e infine, i casi di crampo del pianista, i quali, localizzati sempre ad un determinato gruppo di nervi, danno nuova prova dei mali provenienti da un impiego troppo parziale dei nostri mezzi d'energia esecutiva.

Nel nuovo sistema l'energia impiegata non è *attiva*, ma *passiva*: le dita diventano sovente agenti inerti d'una forza di gravità. E tutti i movimenti non sono limitati a un gruppo isolato di muscoli, ma a forti masse muscolari, e l'azione tendinea è ridotta a poca cosa. Tutto ciò, mentre non provoca veruna stanchezza, dà il mezzo di raggiungere potenti sonorità con una fatica limitata (1). Scrive il Souriau (*Esthétique du mouvement*, pag. 89): "La force n'étant pas transmise aux muscles, mais engendrée par eux, et chacun d'eux ne disposant que d'une énergie limitée, il va de soi que pour mettre dans un mouvement tout ce que nous avons d'énergie disponible, il faut que nous y fassions concourir la plus grande masse possible de fibres motrices „. E il Dubois-Reymond (*Ueber die Uebung*, pag. 24): "non si sa immaginare un Listz, un Rubinstein, senza una muscolatura ed un braccio di ferro „; e la signorina Caland giustamente osserva: "La potenza dei muscoli della mano essendo relativamente minima, l'esempio di questi artisti dimostra che per ottenere una forza più grande e più continuata, è necessario ricorrere all'aiuto di molti altri muscoli „ (*Die Deppesche Lehre*, pag. 11).

Tutto ciò che non è naturale è difficile da raggiungere. L'illustre Cesi dice nella Prefazione del suo *Metodo* che con esso egli ha anche inteso di "vincere i difetti, *dirò così naturali, delle mani* „. Qui c'è di mezzo un equivoco; perchè non si possono ammettere dei difetti innati (ossia comuni a tutti e anche a quelli che hanno mani ben costruite) nella nostra natura: noi dobbiamo cercare il sistema più rispondente alla costru-

(1) Per ottenere grandi sonorità negli accordi, penso che il miglior sistema è di suonarli con la forza intera delle spalle. Si irrigidiscano le mani e braccia e si trovi l'energia in una lieve mossa in avanti di tutto il tronco.

zione dei nostri mezzi fisici, e non modificare i movimenti *naturali* che già possediamo e che rispondono logicamente all'ufficio che debbono avere. Ma il difetto è nel sistema, ed è per certo contro natura, il pretendere una articolazione delle dita indipendente l'una dall'altra, un movimento del polso a braccio fermo; una voltata di pollice a mano ferma! — Questa tecnica *contro natura* porta alla necessità di martirizzare uno scolaro con una moltitudine d'esercizî tecnici, una quantità di studi d'arido tipo meccanico, tutta una faraggine di roba che rende il cammino tanto più lungo, che atrofizza l'attitudine artistica degli scolari, e richiede ch'essi abbiano molta robustezza fisica e moltissima *robustezza morale*.

Quante disgraziate vittime di tali sistemi (portati da taluni maestri alla più grande esagerazione) non hanno ancora imparato una ventina di pezzi dopo otto o nove anni di studio. — Certi maestri si *vantano* di non fare eseguire dei pezzi ai loro scolari (!), e quasi tutti, poi, antepongono lo studio degli autori antichi (Haydn, Mozart.....) a quello dei moderni, senza intuire che solo con l'età, e grazie alla coltura, noi perveniamo a comprendere perfettamente gli antichi, mentre l'anima giovanile si sente da essi ancor lontana. Io mi domando perchè i nostri allievi non sono capaci di formarsi entro i confini della scuola un modesto repertorio, cosa comune agli allievi tedeschi ed inglesi, che certo, non hanno maggiori attitudini artistiche e prontezza d'ingegno. Il male è tutto nel sistema: nella tecnica, in primo luogo; nella pedanteria dei nostri esami; nella troppa quantità di professori-pedagoghi che non militano nell'arte viva, non suonano più, non scrivono più, non studiano più.....

È giunto il tempo di lasciare dietro noi, a difendere un sistema oggi divenuto intollerabile, i conservatori incorreggibili che non comprenderanno mai le nostre idealità!

Non ho avuto lo scopo, con questo scritto, di fare un manuale sulle nuove teorie pianistiche. Chi voglia notizie più precise legga le molte pubblicazioni che si riferiscono all'argomento, e dopo, accettando le idee che sembrano buone e scartando o modificando quelle successive, si formi, come io ho fatto, un *concetto proprio* sulla questione. Mi sono limitato ad accennare alle linee generali del nuovo sistema, e non potrei scendere a

dettagli più minuziosi senza cambiare l'articolo in una lezione di tecnica. Ma prima di far punto mi preme affermare che non ho inteso con questo articolo di muovere critica a tutti gli insegnanti italiani. Taluno d'essi ha già in gran parte modificato le vecchie idee; ma non potevo portare in una discussione *serena ed imparziale*, fatti e persone. Ho voluto soltanto additare a quelli che rimangono ostinatamente fermi nei vecchi sistemi, nuovi mezzi di maggior progresso. Ma sono profondamente convinto che l'avvenire darà completa vittoria ai nuovi sistemi, e fra poco tempo li dovranno accettare anche coloro che, a tutta prima, se ne saranno mostrati avversi.

Febbraio, 1908.

BRUNO MUGELLINI

Professore di pianoforte nel Liceo musicale
di Bologna.

NOTE CRITICHE E BIBLIOGRAFICHE

LUDWIG DEPPE è stato l'iniziatore geniale della riforma pianistica. Nel 1885 pubblicò un articolo sui "dolori nelle braccia dei pianisti", dove accenna per la prima volta alle nuove teorie: e queste mise in pratica su di lui stesso e nell'insegnamento. Ma la morte gl'impedì di compiere un'opera tecnica relativa alle sue riforme, per la quale aveva già preparato un vasto materiale. H. CLOSSE, suo allievo, pubblicò per primo nel 1886 un libro che può considerarsi quasi dettato dal maestro. Esso porta il titolo di *"Die Deppesche Lehre des Klavierspiels"*, (Hamburg, Nolte). Ma è bene osservare che già nel 1882 la signora A. FAX nel suo libro *"Music Study in Germany"*, accennava al Deppe, del quale essa era stata allieva, ed al metodo di questi ch'era ancora all'inizio.

L'americano F. HORACE CLARK-STEINIGER, anch'esso allievo del Deppe, col suo opuscolo *"Die Lehre des einheitlichen Kunstmittels beim Klavierspiel"*, (Berlin, Raabe) pubblicato nel 1885, è forse il primo che fa delle ricerche per approfondire le leggi dei movimenti che producono l'esecuzione pianistica; e porta altresì nuove ragioni in difesa del sistema Deppe. In un successivo scritto: *"Zur Transzendentalität der Tonkunst auf dem Klavier"*, pubblicato nel luglio 1905, il Clark polemizza colla signorina Caland per dimostrare la sua priorità nell'illustrare il metodo del Deppe. E vuole anche provare che la Caland si è in seguito scostata dal vero metodo del suo maestro.

Il libro di G. STORWES *"Die Klaviertechnik"*, (Berlin, Oppenheim) pubblicato nel 1886, ha grande analogia con quello del Clark, ma l'autore si ferma più a lungo relativamente alla costruzione anatomica delle spalle, delle braccia, mani e dita; e consiglia degli esercizi puramente ginnastici come preparazione allo studio del pianoforte.

La signorina ELISABETH CALAND ha avuto il merito, da oltre un decennio, di dedicarsi completamente con l'energia, la costanza e la fede d'un apostolo, ad illustrare le teorie del Deppe che fu suo maestro; ed ha l'onore che oggi il nuovo metodo è chiamato da molti "metodo Deppe-Caland", sebbene il Clark l'abbia realmente preceduta nella sua opera di propaganda. Una prima edizione del suo opuscolo: *"Die Deppe'sche Lehre"*, (Stuttgart, Ebner) stampato nel 1897, già tradotto in francese, inglese ed olandese, fu seguita nel 1902 da una seconda edizione con l'aggiunta di nuovi capitoli concernenti la pratica delle sue teorie. E nel 1905 l'autrice pubblicò un opuscolo *"Die Ausnützung der Kraftquellen beim Klavierspiel"*, (Stuttgart, Ebner) che è l'ampliamento di articoli staccati che aveva di già scritto nel giornale *"Klavierlehrer"*, dove esamina minutamente le fonti di forza che possiamo trarre dai nostri muscoli. Il fascicolo contiene magnifiche tavole anatomiche, e varie fotografie del braccio ottenute con i raggi Roentgen.

La signora TONY BANDMANN autrice dello scritto: *Tonbildung und Technik auf dem Klavier* (1893, nel giornale *"Klavierlehrer"*,) pur essa illustra le stesse teorie.

La signora MARIE JAËLL intanto faceva delle originali ricerche sulla funzionalità delle punte delle dita, sul ritmo e la psicologia inerente al processo d'esecuzione, e pubblicava le seguenti opere di notevole importanza:

Le toucher (Paris, Costallat) nel 1891.

Le mécanisme du toucher (Paris, Collin) nel 1896.

La musique et la Psycho-Physiologie (Paris, Alcan) nel 1896.

L'intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques (Paris, Alcan) nel 1904.

Le rythme du regard et la dissociation des doigts (Paris, Fiesbacher) nel 1906.

In questi lavori della signora Jaëll possiamo scorgere una crescente influenza delle nuove teorie tecniche, dalle quali essa rimane convinta e ne dà prova col suo ultimo volume.

Nello stesso periodo di tempo venivano pubblicate a Londra tre opere in riguardo alle medesime ricerche:

C. A. EHRENFELDER, " *Technical Study in the Art of Pianoforte-Playing* ", (Reeves, 1890); WILL. TOWNSEND, " *Balance of arm in piano technique* ", (Bosworth); BETT. WALKER, " *My musical experiences* ", (Bentley, 1892); però nessuna d'esse ha speciale interesse.

Ma tutte queste opere sono superate, non per la priorità delle idee, ma per la vastità della discussione, il profondo sapere e per un nuovo contributo d'osservazioni da quelle di STEINHAUSEN, MATTHAY e BREITHAUPT. Il primo nel suo libro " *Ueber die physiologischen Fehler und die Umgestaltung der Klaviertechnik* ", (Leipzig, Breitkopf-Härtel) pubblicato nel 1905, è fra tutti gli autori quello che esamina più acutamente e con maggiori dettagli le funzioni fisiologiche necessarie all'esecuzione, soffermandosi specialmente ai legami fra volontà ed azione, e propugnando una tecnica dirò così *eminentemente cosciente*. La giusta comprensione dell'opera esige una istruzione notevole relativa alla fisiologia. Anche la critica che l'autore fa degli altri sistemi è acuta quanto mai. Dobbiamo considerare questo libro dello Steinhausem fra le più forti opere sui nuovi quesiti della tecnica.

Nell'intrattenersi sull'opera di TOBIAS MATTHAY, il Breithaupt gli tributa uno speciale elogio perchè esso è stato il primo *professore accademico* a convertirsi alle nuove teorie! Ma il Matthay ha fatto molto di più: apostolo entusiasta del suo sistema (che per quanto derivante dalla scuola Deppe assume caratteristiche e particolarità proprie) egli da molti anni scrive, parla, dà lezioni, tiene conferenze in tutta l'Inghilterra con una energia ed una fede mirabili. Relativamente in poco tempo il professore Matthay si è formato un nucleo di discepoli-seguaci che ne hanno diffuso assai le teorie. La sua grande opera " *The act of touch* ", (London, Longmans Green) pubblicata nel 1903 (un volume di 328 pagine) dalla quale l'autore ha recentemente tratto un manuale, ha principio con una minuziosa analisi intorno al funzionamento meccanico del pianoforte; e con ciò esso si stacca dagli altri autori. Il trattato contiene ampie dissertazioni sui modi più giusti onde produrre le varie qualità di suono. Come praticità nessun altro libro supera il suo manuale: " *The first principles of Pianoforte-Playing* ", pubblicato nel 1905.

Grazie alla molta cortesia del prof. Matthay, ho avuto l'opportunità di constatare i magnifici risultati da lui ottenuti nella sua scuola alla Royal Academy of Music di Londra. È davvero un argomento che non ammette repliche il poter convalidare il ragionamento teorico per mezzo di risultati pratici di tale specie!

Il suo manuale, scritto con l'evidente scopo di servire agli allievi, contiene solo i consigli per la pratica del sistema esposti in un modo conciso, a brevi periodi, del tutto *praticamente inglese*. Mentre chi desiderasse una profonda trattazione di tutto quanto concerne l'arte esecutiva, con trovate e ragionamenti originali e talvolta *curiosi*, li troverà anche ad esuberanza nel suo poderoso libro: " *The act of touch* ".

Infine vengo in ultimo ad intrattenermi dell'opera di R. M. BREITHAUPT, *Die natürliche Klaviertechnik* ", (C. F. Kahnt, Leipzig), un volume di 447 pagine. Questa opera di eccezionale importanza per quanti si occupano del piano-

forte, mi pervenne da oltre un anno. Avrei dovuto già farne cenno su queste colonne, ma dopo averla esaminata mi convinsi che non era giusto di parlarne senza entrare a discutere intorno alle teorie in essa esposte: ma ogni discussione è inefficace, in argomento simile, quando non sia rafforzata da esperimenti e da prove. Scrissi perciò all'autore in questo senso, ed esso inserì un brano della mia lettera in un opuscolo pubblicato da poco, per diffondere il suo libro.

Le idee del Breithaupt derivate da quelle del Deppe e de' suoi seguaci, ma trasformate e dirò così *perfezionate*, sono di tale importanza che è dovere d'ogni maestro ed esecutore di prenderle in serio esame. L'autore procede in tutto il lavoro con costante logica, con dimostrazioni e ragionamenti profondi e convincenti. Ma non è prudente in tali specie di cose il formarsi un concetto puramente teorico! Oggi, dopo lunghe esperienze fatte su me stesso e sopra i miei scolari, mi sono convinto che le teorie dell'autore sono, in massima parte, ottime.

L'analisi dei mezzi d'esecuzione, del modo di suonare dei più celebri pianisti, di tutto quanto si connette all'arte dell'esecuzione è esposto in modo che non potrebbe essere migliore.

Da poco tempo il Breithaupt ha completato la sua opera aggiungendo alla prima parte, di tipo teorico-critico, un secondo volume: "*Die Grundlagen der Klaviertechnik*", ove si occupa specialmente dell'attuazione pratica delle sue teorie, tanto lontane dalle teorie tradizionali! Questo secondo volume è corredato da bellissime fotografie che aiutano a comprendere praticamente le linee direttive del sistema di *tecnica secondo natura*.

La magnifica opera del Breithaupt ha già avuto una influenza grandissima in Europa ed in America nel condurre l'insegnamento del pianoforte a criteri più logici. E la seconda parte è già stata tradotta in francese da C. Closson ed in inglese da J. Bernhoff.

Concludo questi cenni critico-bibliografici consigliando vivamente i Maestri a voler almeno leggere, fra tutte le opere menzionate, quelle del Matthay e del Breithaupt, che sono le più complete ed esaurienti. E speriamo di vederle presto tradotte nella nostra lingua.

B. M.

LETTERA DA MONACO

I GIOVANI AUTORI - BEETHOVEN, BRUCKNER E WESTARP

Don Quijote DI A. B. WALBRUNN E G. FUCH - MAX SCHILLINGS E IL SUO *Moloch*.

Vorrei chiamare Monaco la città dai mille concerti, come una volta si diceva dalle cento torri, dai mille obelischi, se citare il gran numero di concerti potesse essere il migliore elogio di una città musicale.

Monaco, infatti, è qualcosa di più e di meglio: è la città delle buone tradizioni musicali. I cicli wagneriani e mozartiani d'estate; un teatro e un'orchestra di Corte con a capo un Mottl; un'istituzione simpatica come la "Kaim-Orchester", dovuta, come si sa, all'appassionata energia e alla devozione all'arte del consigliere di Corte Kaim; molti Vereine per il progresso della cultura musicale e una pleiade di giovani compositori i quali, se costituiscono una specie di "Sezession", nella Germania, non tutti fanno, per fortuna, professione di fede Straussiana: ecco i segni di un'attività artistica nobilissima e fervidissima. Vi ha persino, in tanto fervore, qualche squisita rievocazione di gioie musicali molto lontane: la signora Elsa Laura von Wolzogen sa accordare col proselitismo wagneriano della sua famiglia l'amore delle antiche canzoni a liuto e sa, soprattutto, cantarle con un brio da menestrello redivivo che non è privo, tuttavia, di grazia nostalgica.

Oh, signor di Voltaire, se qualche signora italiana lasciasse lo "strumento da calderaio", per lo strumento che fu amore di non umili tempi dell'arte e per la musica che il nostro Chilesotti ha devotamente studiata!

Ma, per tornare alla musica moderna, mentre il Mottl ci donava un'audizione di una giovanile *ouverture* di R. Wagner (Christoph Columbus, 1835), recentemente esumata insieme ad altre tre e più curiosa che importante — beethoveniana di intonazione ma con un finale da Ballet-Szene strombettato con audacia e prudenza insieme — il Liebling ci suonava un suo Concerto per pianoforte (op. 22) equilibrato, elegante e talora potente di ritmo come nel finale e il Klose, l'acclamato compositore di *La vita è un sogno*, ci faceva sentire una "Ridda delle Silfidi", freddina e un po' sforzata nel suo virtuosismo orchestrale e un preludio e doppia fuga per Organo con finale strepitoso di ottoni: composizione, più imponente che potente, dedicata alla memoria del Bruckner.

L'Istel ci faceva ammirare una brillantissima e scorrevole *Singspiel-Overture*, improntata ad una fina tradizione comica insaporata di brioso "humour", moderno, lo Schillings un preludio all'*Edipo-Re* di Sofocle, nobile e potente ma che si attarda talora in ampi ondeggiamenti melodici e rivela qua e là lo sforzo di esprimere una profonda, tragica attesa, e il giovanissimo Boehe anch'egli abbondante, troppo abbondante forse, nelle sue effusioni, un animoso poema sinfonico - *Taormina* - nel quale io non ho saputo ritrovare nessuna eco della mia terra — monti, cielo, mare e canti — se non in un diffuso vibrare luminoso dell'orchestra e in un timido e non chiaro accenno di siciliana. In un secondo poema sinfonico - *Nausikaa* - le aspirazioni giovanili dell'autore sono meno in fermento ma, più tosto che dilatantisi o diluentisi nelle sviolate alquanto italianeggianti del primo, esse vengono rilevate da timbri più mordenti dell'orchestra e da atteggiamenti più vari, se anche meno compatti. Il Braunfels poi mi ha sorpreso col suo senso personale dell'orchestra e con la incisività tematica di un suo preludio ad un dramma (*Prinzessin Brambilla*), al quale pare voglia dare ospitalità cordiale l'Hoftheater.

Ho indugiato un po' su questi lavori, e non a caso: sono lavori di giovani autori, e dei migliori. Se il Klose non è più giovanissimo, il Boehe, mi si dice, ha venticinque anni e sente in sé tanta energia da aver mandato fuori *Nausikaa* come parte di un ciclo a venire: *I viaggi di Ulisse*. E bene, questi lavori provano, se ce n'era bisogno, che la tendenza intima dei

moderni tedeschi è verso l'orchestra elastica ma pastosa, divisa leggermente e non in "pacchetti", armonici, e, sopra tutto, verso l'orchestra che canta, verso una melopea di aspirazioni neo-classiche ma che insieme deriva dai poemi sinfonici del Liszt: dall'ellenismo di *Orpheus* al berliozianesimo saldamente tedesco della *Dante-Symphonie*. Di questa, sia detto di volo, l'orchestra di Corte diretta dal Mottl ci diede un'interpretazione strapotente; meno nel finale corale che, a mio gusto, fu troppo allargato e non bene sostenuto dalle voci. I giovani, dunque, lavorano molto e bene; disegnano tendenze nuove e parlano poco: preziosa virtù.

Un episodio di questa tacita ma vibrante reazione giovanile contro un'epoca musicale che può dirsi superata, fu dato dall'avventura bruckneriana del dottor Alfredo Westarp, un geniale e giovanissimo direttore d'orchestra. Il quale, nella sua ardente devozione all'opera grandiosa di Anton Bruckner, volle entrare in campo contro la tradizionale interpretazione impersonata in Ferdinand Löwe, senza trascurare di spezzare qualche lancia contro la troppo wagneriana strumentazione. Si sa, infatti, che il Bruckner non era in grado di curare questa parte delicatissima della composizione e che il cenacolo wagneriano l'accorse, per così dire, profugo delle invettive e degli sdegni del partito brahmsiano sostenuto dall'Hanslick: il magnate della critica viennese, forse miglior filosofo che critico d'arte. Ora il Westarp, seguendo alcune sue teoriche estetiche, con quell'ardore filosofico che è caratteristica dei compositori tedeschi ed è tanta parte della loro forza produttiva, volle far servire la sua interpretazione della Vª Sinfonia del Bruckner come dimostrazione della tesi che le grandi composizioni si svolgono — quasi come organismi — dalle prime note alle ultime e che il fervore, spesso caotico, del principio è la preparazione al finale erompere dell'Idea madre: ogni vera opera d'arte tendendo ad un suo punto culminante. Non è il caso di discutere questa teorica, complicata, a quanto pare, da artificiosi paralleli di una curiosissima, ma non nuova, biologia estetica dell'opera d'arte musicale, di ispirazione spenceriana.

Quello che importa, in tutto ciò, è che le idee del Westarp abbiano qualche coincidenza generica non tanto col modo di comporre del Bruckner quanto col particolare carattere della Vª Sinfonia: coronata dal più religioso e più virilmente stre-

pente e cantante corale di ottoni che io abbia mai ascoltato. Ancora più importante il fatto che il valore artistico e il culto per l'opera bruckneriana ricoprono e soverchino nel Westarp le sue preoccupazioni estetiche e si fattamente, che la sua interpretazione potè impressionarmi molto più di altre sommarie esecuzioni e fu la sola che mi mise in religiosa comunione con l'austero inno di fede che ampliava del suo respiro la sala semi-oscuro. E ciò non ostante: la lentezza dei tempi, ottima come principio, eccessiva talora come applicazione; le troppe pause che tolsero a qualcuna di esse, magnifica di vibrante attesa, di impressionare maggiormente e qualche lieve squilibrio di concertazione, forse non imputabile in tutto al giovane direttore. Ma la severa critica locale, fedele tedescamente alle tradizioni e al principio di autorità, stroncò maledettamente il giovane e geniale artista senza discussione.

A mio parere vi hanno altri fatti che comprovano l'esistenza di un sordo movimento di reazione musicale: il più notevole è l'esistenza di un musicista come lo Schillings, già citato, e del quale parlerò con gran piacere da ultimo; un altro interessante è un caldo ritorno al Beethoven, a tutto il Beethoven: è un ritorno così esclusivo da far deplorare ai critici e... agli ospiti l'uniformità e la convenzionalità di tanti programmi. I quali, poi, hanno naturalmente il torto essenziale di non essere facilmente assolvibili dalla media degli esecutori.

La Società per i "Volks-Symphonie Konzerte", imprese da poco un ciclo di esecuzioni beethoveniane — sinfonie, concerti, *ouvertures* e *lieder* — sotto la buona direzione di Alonso Cor de Las, essendo mancata per un incidente la collaborazione dello Schnewoigt, direttore ordinario della attivissima "Kaim-Orchester"; il Mottl interpretò magnificamente la Nona Sinfonia con un senso delle proporzioni e del rilievo orchestrale e un'ampiezza di accento, che io non ho mai trovato in altri direttori di orchestra. Una giovane violinista che ha per sé un avvenire, la signorina Maria von Stubenrauch, interpretò in tre serate, con ardita sicurezza e con una certa virilità di arcata, tutte le sonate per violino e pianoforte; e al pianoforte era il professore Heinrich Schwartz, un pianista ricco di ardore e di incisività.

In questi giorni il vigoroso violoncellista prof. Hausmann, in-

interpreta le sonate per violoncello e pianoforte, accompagnato dal sig. Schmid-Lindner, elegante, versatile e attivissimo accompagnatore. Il sig. Franz Bergen richiamò alla memoria del pubblico, con una degna esecuzione, i deliziosi *lieder* scozzesi, gallesi e irlandesi adattati per trio e arricchiti di ritornelli, come si sa, dal Beethoven negli ultimi anni della sua vita. Su interpretazioni beethoveniane si provarono il prof. Max Pauer, meglio che esecutore, delicato e potente virtuoso del sentimento pianistico, il Braunfels che suonò da forte musicista più che da virtuoso, il Lamond, ritenuto il più beethoveniano degli interpreti di Beethoven, la signora Langenhan-Hirzel, beniamina del pubblico e pianista di valore, e una giovane pianista di temperamento originale e squisito: Ethel Leginska.

E in uno dei concerti Kaim, il direttore della "Kaim-Orchester", Georg Schneevoigt, un finlandese ricco di coloriti e di sfumature, irrobustì la sua maniera in una bella interpretazione della VII^a Sinfonia.

Infine molti quartetti ci hanno riunito spesso a quelle feste dell'intimità musicale che sono le esecuzioni di camera, per i buongustai di musica. Il "Münchner Quartett" (Kilian, Knauer, Vollnhals e Kiefer), bene impostato su di un elastico violino e un mirabile violoncello, interpretò di preferenza musica di Beethoven e di Brahms, il "Brusseler Quartett", ardito e compatto e con una certa ruvidezza vibrante, ci diede anch'esso una serata beethoveniana, il "quartetto Ahner" di Monaco ebbe anche qualche felice amore schumanniano e il "quartetto Fitzner" di Vienna, eccellente più per animazione intima che per qualità sonore, ci fece sentire — per la quinta volta nella stagione — il melodioso quartetto postumo di Schubert *Der Tod und das Mädchen*: squisito poema di sensitività musicale che ha il solo torto di fare dimenticare altri mirabili lavori del suo autore. Il famoso "quartetto boemo" (Hoffmann, Suk, Herold, Vihan) non ha bisogno di presentazioni; ma è giusto che si noti, come cosa storica, l'ardimento e la sicurezza, pari al grandissimo valore, spiegati nell'interpretare la famosa *Grande-Fuga*, op. 133 del Beethoven: originariamente scritta, come si sa, per il quartetto op. 130 e sostituita dall'attuale Finale a cagione della sua lunghezza e della sua difficoltà. L'esecuzione, anzi lo svisceramento, di quel grandioso, appassionato e organico intrico di

ritmi fu un vero miracolo di vigore, di entusiasmo, di equilibrio, di penetrazione musicale. Da un pezzo nessun quartetto aveva osato affrontare questa fatica d'Ercole.

In tanto ardore beethoveniano, e anche brahmsiano, di Mozart, vi assicuro, pochi si ricordarono: il sig. H. Klum ci regalò, da delicato pianista, due concerti con accompagnamento di orchestra — e l'orchestra era l'“ Hof orchester „ diretta animosamente dal Cortolezis. E la “ Bart'sche Madrigal Vereinigung „ ci ricondusse nostalgicamente anche più lontano facendoci sentire, in ottimo stile di insieme, una piccola serie di madrigali: da quelli palestriniani: un divino alitare armonico nel quale si risolve il lento contrappunto delle voci, al saldo pulsare, corale e popolare, o al dialogare in semi-cori — procedimento simile a quello delle orchestre tedesche del tempo — dell'Hassler.

Al teatro di Corte si ebbe la prima rappresentazione del *Don Quijote* di Georg Fuchs, musica di E. Beer Walbrunn. Della favola composta dal Fuchs su qualche scena del poema spagnolo, non saprei dire nè bene nè male. Dal punto di vista latino scene, tipi e spirito del poema sono troppo intedescati, troppo *verdeutscht* e gravati di quel particolare *humour* elementare, e spesso volgare, che per noi quasi non è *humour*: Sancho Pancha ha perduto il suo rozzo buon senso gioviale e la sua devozione furba, ma non priva di commozione; *Don Quijote*, il nobile hidalgo, è diventato fellone al punto da colpire alle spalle Don Fernando, dopo tanti sogni sulle sudate *chansons de geste*; e se patisce per tre atti il suo martirio cavalleresco, ciò accade perchè tre matrimoni possano far finire la commedia come finivano quelle dei nostri buoni vecchi. Dal punto di vista tedesco non si può negare che ci sia buono istinto scenico, scorrevolezza e brio nel verso e intuito della destinazione “ musicale „ dell'opera poetica. La musica del Beer Walbrunn è briosa, agile, varia, perfino troppo varia: tanta è l'abbondanza di trovate, soprattutto strumentali. Certi rovesciamenti di rapporti: legni come enti sinfonici e violini come ripieni, l'abbondanza felice di voci medie dell'orchestra contro le voci acute, qualche comico strepere di trombe in sordina rimesso a nuovo e la frequente suddivisione delle parti sono indizio di una tecnica personale. Ma questa musica, oltre che dello sforzo troppo visibile verso la caricatura musicale, risente del peccato originale del libretto che ha troppi centri

di gravità e nessuna risultante espressiva bene determinata: da qui il frastaglio orchestrale e il procedere episodico; il quale, del resto, è un po' nello stile dell'autore e si rivela nella sua elegante musica da camera. Due pagine sopra tutte, armonizzando virtù e difetti insieme, riescono superiori: la ronda di *Don Quijote* al chiaro di luna e la cavalcata — a telone abbassato — del cavaliere della Mancha e del suo scudiere.

L'avvenimento più notevole, anzi un grande avvenimento, è stata l'esecuzione nella Tonhalle del 1° atto del *Moloch*, la nuova tragedia musicale di Max Schillings, messa in versi da Fr. Hebbel e tratta da un frammento di Emil Gerhäuser, tragedia che ebbe recentemente, a Dresda, un gran successo di pubblico e uno scarso successo di critica. Qui la critica è stata favorevole, lusinghiera anzi; ma non mi meraviglierei che, in fondo in fondo, fosse poco convinta mentre il successo di pubblico superò ancora quello di Dresda per entusiasmo e per convinzione.

Io, che sono fra i più convinti, sono molto lieto dell'onore che mi tocca di presentare ai numerosi e serî lettori di questa Rivista il maggiore rappresentante attuale dell'Idealismo lirico musicale: un idealismo tutto tedesco, materiato di austerità mistiche e di profonda filosofia elementare; un idealismo che ricollega questo forte moderno ai grandi del passato; un idealismo che pareva morto nella stessa terra che lo aveva visto nascere. Ma, artista di tradizione, lo Schillings è insieme artista di reazione: vario e squisito di sensibilità come un moderno è tuttavia fortemente equilibrato come un antico. La sua arte procede dal di dentro al di fuori, secondo l'eterna massima beethoveniana; la musica, prostituita da altri moderni, ricerca per suo mezzo una grande anima nella quale redimersi: la sua propria anima; e ne celebra la riconquista. Ecco perchè l'arte dello Schillings è arte nuova senza "volere", essere nuova. Pensate al soggetto di questo *Moloch*: Cartagine distrutta, un sacerdote, Hiram, reca l'idolo fenicio, il *Moloch*, in una lontana terra: proprio in quell'"ultima Thule", che Fenici di Cartagine e di Massilia appresero a conoscere movendo dalle preziose isole Cassiteridi dell'antica tradizione geografica. Egli non crede più nel suo Dio, del quale fa un servo della sua propria vendetta. Egli diffonderà il culto del Moloch fra la barbara gente del Nord e, dominata questa con la fede nuova, ne rovescerà l'orda immane

sulla secolare nemica trionfatrice: su Roma. Il soggetto, dunque, è pieno di una virtù potenziale e di un fervore filosofico che impressionano immediatamente: ciò che non è sempre delle concezioni drammatiche tedesche.

Io concedo subito a qualche critico che lo Schillings, rivivendo con anima musicale questa complessa trama poetica, non abbia "tradotto", in musica gli elementi e i problemi filosofici che la dominano. Ma veramente lo Schillings ha fatto qualcosa di più e di meglio: l'ha profondamente rivissuta e trasformata in musica viva: cioè ha fatto ciò, e soltanto ciò, che ogni compositore fa, quando abbia vera anima musicale, di ogni materia verbale o intellettuale: dalla famosa "lista del bucato",.... alla Teogonia di un Esiodo medievale o moderno. Di più la sua musica reca quella indefinibile impronta di grandezza antica, e talora di romanità, che mostrano altre opere molto varie di atteggiamenti e di aspirazioni ma, per un caso tutt'altro che fortuito, legate insieme non solo da una stessa fervida e austera tradizione musicale ma dallo sfondo storico e leggendario della materia poetica: le due *Ifigene*, la *Vestale*, la *Norma*, i *Troiani*: Gluck, Spontini, Bellini, Berlioz.

Perchè nel *Moloch* non è un sinfonismo gravido di sottintesi o di incertezze e di confusioni che vorrebbero essere suggestive o di virtuosismi che vogliono imporsi come pittorici: la folla potentemente ingenua nella fanciullezza selvaggia delle sue passioni, la tragedia di un animo enorme che vuole sollevare questa folla verso una nuova e crudele potestà divina e contro un'immensa potenza terrena vittoriosa, il misticismo ardente e cieco di Teut, il giovane principe di Thule, eroe rappresentativo di una germanità primitiva, tutto ciò richiese allo Schillings una espressione potentemente elementare che solo la voce poteva concedere. E la voce, nei cori potenti e maestosi rischiarati a quando a quando da fasci di luce orchestrali e ampliati come da radure solatie in un ideale colonnato di tronchi armonici, la voce, nei declamati scultorei che ricercano le inflessioni del linguaggio per ampliarle e rilevarle, la voce domina come non dominava più da troppo tempo nel dramma lirico tedesco e domina in una forma nuova per tutte le scuole.

L'orchestrazione, latinamente agile e varia ma insieme saldamente tedesca e personalissima, soccorre all'espressione vocale, si

concatena tematicamente con essa, o la commenta, con pienezza, mai con sovrabbondanza; e animata da quello spontaneo "Naturalismus", di origine weberiana che è intraducibile o quasi: è come il senso di un soprannaturale fatto umano e reso drammatico. Spontaneamente, in un delicato dialogo di amore e di fede fra Teut e Theoda, si animano le voci medie dell'orchestra: è come un ampio riposo di leggiadre linee architettoniche fra il puntare maestoso dei due cori iniziale e finale di questo primo atto, un ritorno all'intimo fervore umano fra due virili e accese aspirazioni al divino. Un tema di poche note che si annunzia subito potente di colore e di passione (*si la # fa do si*) e che nei suoi due semitoni intorno alla tonica ha il segreto del suo colore orientale e nella alliterazione forte per cesure della tonica *si* il segreto della sua potente pienezza, domina tutto il dramma acquistando subito, per non perderla più a traverso le modulazioni le progressioni e le regressioni armoniche, quella vita che solo i sinfonisti di razza sanno infondere in un tema per estrarla di poi a poco a poco, portandola volta per volta ad una nuova espressione e sempre più ampliandola. Un altro tema domina nel primo declamato di Hiram — esempio di uno dei tanti modi architettonici trovati dallo Schillings per dare compattezza e quasi virtù di melopea al declamato — un terzo, semplice e animoso e che appare veramente espresso dall'anima vergine di una folla presa da entusiasmo religioso, ferve e si amplia nell'ultimo coro. Ma sarebbe errato pensare ad una derivazione wagneriana: chè non del sistema wagneriano v'ha traccia in musica scritta da un artista che può dire a se stesso, considerando un quartetto composto a diciotto anni, di essere nato col suo proprio stile, ma solo di quell'aspirazione wagneriana alla dignità e alla grandezza della tragedia musicale che fu anche gluckiana se non fu, più esattamente, calzabigiana e che risale, come è naturale, ai primi tentativi della Camerata fiorentina.

Quelli dei nostri cronisti musicali che, con molta semplicità, non vedono più in là della formula wagneriana — per la ragione che è l'ultima formula celebre — e la riassumono disinvoltamente nella teorica del *leit-motiv* possono ricredersi se vogliono, se sanno o se amano mostrarsi progressisti o avveniristi. La formula, adoperiamo la brutta parola, lo Schillings l'ha trovata in una specie di oratorio moderno austero ma drammatico, saldo

ma vibrante, privo dello "storico", ma accresciuto della scena e animato da una *dramatis* persona che noi latini abbiamo trascurato pur conoscendone l'animo meglio di quanto non possano le razze nordiche: il Popolo.

Questo sinfonista, al quale ogni segreto dell'arte è noto, che fu accusato di accumulare freddamente complicazioni ritmiche e accordi strani mentre è sempre chiaro e fervente — ed ogni suo momento musicale è un movimento dell'animo ed ogni suo atteggiamento istrumentale non è una tendenza all'impasto raro o suggestivamente sporco ma un'espressione weberiana della dinamica dei timbri — trova necessario risalire alla sorgente più semplice dell'arte nostra, alla voce umana, e provare che con essa si possono dire cose potenti e durature col soccorrere ma non col soverchiare di un sinfonismo, drammatico e simbolico, berliozianamente vario ed elastico.

La sua anima sincera, come non appare sollecitata dall'ambizione ansiosa e piccina nella vita, così non è intorbidata, nell'arte, da quelle meschine ambizioncelle che sono l'elegante problema tecnico da risolvere brillantemente o l'effetto vocale da raggiungere dopo ed oltre il sinfonismo premeditato che si vuole insaporare. Declamazione scenica e animazione orchestrale sorgono ad un tempo pieni di vita concorde con un carattere d'inspirata contemplazione estetica e, alla fine di un rapido stormire strumentale o nell'ampliarsi risolutivo di un accordo che potrebbero sembrare incidentali e arbitrari, c'è non già, come in altri, una tendenza ansiosa verso un'idea musicale che è sfuggita o non è mai sorta, ma il presentimento di una idea che vive nel profondo o l'affermazione non vana che l'idea sta per sorgere all'espressione. L'idealismo musicale ha ancora una potente voce in Germania, e col nome di Max Schillings sono lieto di concludere la mia lettera da Monaco.

FAUSTO TORREFRANCA.

VARIETÀ

DEGLI EFFETTI PATOLOGICI DELLA MUSICA

(Cont. e fine, V. vol. XIV, fasc. 4°, pag. 876, anno 1907).

Che i suoni vivi, forti, monotoni possano alterare i nervi acustici

Simboleggia la voce di Tenore.

e determinare la sordità, ne abbiamo la prova in molti soldati d'ar-

tiglieria. Si leggeva anche nei giornali di questi ultimi tempi che i soldati giapponesi nella guerra in Manciuria erano eccitati, elettrizzati dal continuo rombo del cannone. Molti soldati andavano all'attacco ballando e saltando come folli, a causa precisamente dei suoni del cannone.

Simboleggia la voce di Baritono.

*
* *

Non solo le sensazioni musicali in genere possono nuocere, ma benanche il tono dei suoni.

Quanto non godiamo sentire in una placida e serena notte di està il canto melodioso di un usignuolo, un accordo dolcissimo di flauto

ed arpa in piena campagna e come avvertiamo un'orripilazione al muggito di un bue, al rullo di un tamburo o ad un colpo di gran-cassa!

Quante volte pur sentendola con piacere, ad un'aria cantata da un basso profondo non ci sentiamo l'anima invasa da tristezza o

Simboleggia la voce di Basso.

da spavento? Mi ricordo ancora le sensazioni paurose provate quando intesi per la prima volta i tre inviti nell'*Aida*: *Radamès, Radamès, Radamès!* Quelle note profondamente basse come provenienti da una spelonca piena di mistero e di paura mi misero il freddo addosso e mi sentii stringere la testa come in una morsa.

La voce umana! Chi può descriverne gli effetti arcani, la potenza che esercita sopra di noi? Nessuno. Essa ha timbri vellutati ed

aspri come profumi ed aculei. La voce umana sopraffatta oggi dalla strumentazione nelle opere musicali, riprenderà certamente il sopravvento e delizierà piacevolmente la nostra psiche.

La voce tenoreggiante è più gradita ai nostri nervi e piace più di quella baritonale o da basso. Lo si può desumere dal fatto che un tenore è festeggiato, idolatrato, ambito, ricolmo di onori e spesso diviene ricco; mentre non capita sempre lo stesso al baritono anche di cartello e tanto meno ad un basso. Perchè tutto ciò? Perchè l'azione delle note basse, di baritono o di basso, non risvegliano in noi le stesse dolci sensazioni, non suscitano i medesimi sentimenti ed i fremiti di gaudìo che suscitano le note acute di un tenore o di un soprano.

Ecco delle figure con cui un mio amico si rappresentava le voci di tenore, baritono e basso... l'immagine è graziosa, se non esatta. State a sentire,

Il Duca d'Alba.

per esempio, la dolcissima romanza del *Duca d'Alba* di Donizetti, cantata da un tenore di grazia:

Angelo casto e bel,
Non turbi un solo vel
Di affanno o di terror
Di questa cara il cor.

o la canzone di Mefistofele di Gounod

Dio dell'or — del mondo signor
Sei potente — onnipossente...

che vi fa provare un senso di terrore e di orripilazione mentre nella romanza del tenore i vostri nervi ricevono una piacevole sensazione, blanda, soave.

Molti dei lettori ricorderanno certo il famoso tenore Tamberlik ed

il celebre Mario, marchese di Gandia; il Tamberlik a 70 anni elettrizzava ancora ai pranzi della Polenta, a Parigi, lo scelto uditorio

all'inglieschiato) AND^{te} SOSTENUTO (♩ = 56)

An - ge - lo ca - sto e bel non turbi un so - lo

vel di af - fanno o di ter -ror..... ah! no, di que - sta ca - rail

cor ple - to - so al mio pre - gar..... deb pos - sa Iddio ser -

con passione!

- bar..... a lei le gioje, a mei do - lor..... a lei le gio - je a mei do - lor!

DONIZETTI. — La romanza del Duca d'Alba.

col suo famoso *do di petto*. Il Mario poi, grazie alla soavità e squisita dolcezza di voce, dominò nel cuore di più generazioni di signore

ed ebbe una vita ricca di avventure galanti e di affettuose follie — tutto un romanzo di amore.

Ecco una pagina che contiene un commovente episodio.

La scena accade in Pietroburgo — al palazzo imperiale — durante una intima *soirée*. Dopo varii pezzi cantati da Mario, la Czarina si avvicina all'artista e gli dice a voce alta:

— Signor Mario, di là in un salotto, vi è una signora che desidera fare la sua conoscenza. Essa è d'una delle più distinte fa-

Salamanca — Costado del Palacio de Monterrey (Duques d'Alba).

miglie dell'Impero ed io non posso esimermi di tale presentazione. Andiamo.

Mario la segue. Durante il tragitto egli rumina fantasticherie e pregusta già il piacere di trovare una incantevole signora. Arrivano; in fondo al salotto sopra un divano in una fioca e misteriosa luce vede una signora. L'imperatrice ne fa la presentazione ed esce. Mario rimasto solo gli pare di sognare. Si tratta, è vero d'una gran Signora... ma è gobba e brutta; brutta poi come la testa di un morto. Umiliato per questa mistificazione vuole andarsene ma è trattenuto dalle preghiere della signora. Fattoselo sedere vicino ella gli racconta che è innamorata della sua divina voce, che lo ha seguito da per tutto

senza essersi fatta mai conoscere e che lo ama come una pazza. Indi colla più squisita galanteria si attacca al suo braccio e lo prega di accompagnarla in salone. Mario esita dapprima, ma, gentiluomo, ubbidisce. Al loro comparire in sala uno scoppio di mal repressa ilarità accoglie la coppia galante. Mario si irrita. L'indomani abbandona la Russia e va in Spagna. Anche colà la *testa di morto* gli compare dinanzi. Scappa anche da Madrid e va a Parigi, ove vive per qualche tempo felice, ma « la gioia dei mortali è un sogno passegger ».

Si è ad una *première* al Teatro italiano a Parigi. Mario deve cantare un'opera nuova, per la quale vi è grande aspettativa. Il galante tenore dà, come è sua abitudine, pria di alzare la tela, un colpo d'occhio alla sala per *orientarsi*. Guarda attraverso un foro del telone e la prima persona che vede è la *testa di morto*, seduta in una poltrona di prima fila in platea.

MARIO, Marchese di Gandia.

A quella vista terribile Mario si sente come preso dalle furie. Corre dall'impresario, lo afferra pel bavero, lo trascina sul palcoscenico, gli indica quella signora e poi gli dice solennemente:

— Finchè quella orribile figura sta in teatro io non canto. Non posso; mi mancherebbero le forze.

Il tono con cui Mario parla è dei più seri e l'impresario comincia a turbarsi. Tutte le preghiere degli amici rimangono infruttuose. Mario è risolutissimo nel suo proposito. Intanto, la sala è al *grand complet*, e il *tout Paris des premières* impaziente comincia a *faire la scie*. L'impresario è al colmo della disperazione; da un canto il pubblico più elegante ed educato della capitale che dà segni rumorosi d'impazienza, dall'altro l'artista implacabile come un dio pagano che grida: O fuori la *testa di morto* o io non canto.

— Che far degg'io? grida l'impresario. Con quale diritto vado io da quella signora per farla uscire, se ha regolarmente occupato il suo posto?...

Finalmente si presenta alla signora e le dice... come... per un disgraziato errore... quella sera... insomma... la poltrona era di un'altra persona; quindi la pregava di gradire le sue scuse e di voler avere la compiacenza di lasciarla...

— Comprendo. Sta bene; gli risponde la signora. Solamente sappia che esco per non dispiacere al signor Mario. Gli dica che io esco per lui.

La signora lascia la platea, ma va a nascondersi in un palchetto, dove il Mario la sbirciò verso la fine. L'indomani egli riceve un biglietto, così concepito:

« Parto oggi stesso per non vederla infelice e non ostante l'immenso amore per lei non mi vedrà mai più ».

Il sommo tenore ne fu contento.

Due o tre anni dopo, una sera, Mario canta al teatro italiano. Mentre è nel camerino per cambiare costume, è scosso da violenti e ripetuti colpi alla porta e da una voce che grida:

— Signor Mario, aprite presto.

— Chi è che si permette...

— Aprite, dico, presto.

— Ma chi è?... Non posso... sono svestito...

— Fa lo stesso, aprite... aprite...

E giù colpi a sfondare la porta. Intanto si era formato crocchio.

L'artista sorpreso da tanto ardire ed un po' turbato, apre. Un giovane nel massimo disordine e sconvolto in viso, si precipita dentro e cade in ginocchio.

— Signor Mario, dice singhiozzando, per carità venite... correte... la povera zia muore. Presto andiamo.

— Chi è?... Ma io non posso, vedete, devo andare in scena. Come si chiama? Chi è?... dove sta?

— Non posso dirlo. Venite... ve ne supplico... o almeno una ciocca dei vostri capelli che io li porti... e poi venite voi... Ecco l'indirizzo... Rue de Grenelle — Faubourg S. Germain, 72.

— Sta bene; verrò!

Mario, turbato oltre ogni dire ed in un dubbio atroce, strappa una ciocca dei suoi fluenti capelli, la dà al giovane a cui promette di andare presto ed esce per cantare.

Appena detta l'ultima frase, senza nemmeno attendere per ringra-

ziare dei fragorosi applausi, infila un pantalone, mette una pelliccia senza neanche togliersi il costume, e la carrozza lo conduce a corsa vertiginosa al luogo indicato. Là giunto si precipita nell'appartamento e, in una stanza, tutta risplendente di fiori e di luce, in un letto ricco di candide trine trova una donna che, collo sguardo fisso sull'uscio ed un sorriso sulle labbra, comprime colle mani scarnie sulla bocca un ritratto e i capelli di Mario.

Era la sua *testa di morto*! Riavutosi si avvicina al letto e facendo più dolce che può la voce chiama per nome la giacente. Essa lo intende, lo guarda, gli tende una mano e gli sorride... Poi reclina la testa verso un lato e spira cogli occhi fissi in quelli di Mario e col sorriso sulle labbra...

Mario ne è profondamente commosso, le bacia una mano su cui cade una lagrima e da quel giorno la *testa di morto* fu per lui il ricordo più caro su cui concentrò maggiormente il suo affetto e la sua gratitudine.

.

Volendo che le nostre parole siano meglio accette e che esercitino un incanto maggiore, ci studiamo con civettuola e raffinata premura dare alla voce un tono acuto, dolce.

Non ricordate la voce melliflua, insinuante degli ipocriti?.... E non conoscete quella flebile e carezzevole degli strozzini quando vogliono accalappiarvi?

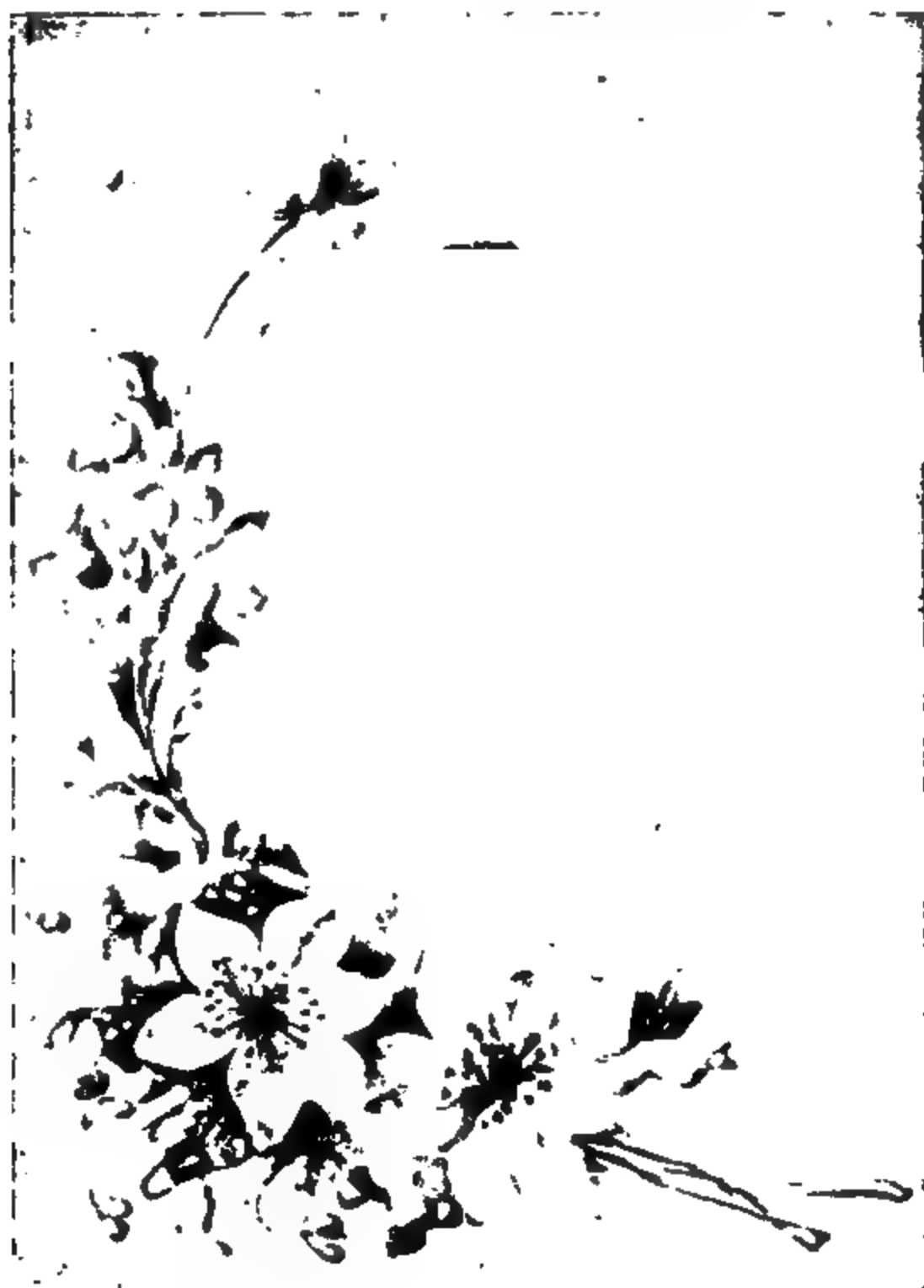
Gli animali stessi, come i cani, i gatti, per esprimerci la loro gioia o conciliarsi con noi, fanno la voce più dolce dell'usato, piena — diremo così — di moine, dando un tono flebile, acuto, dolce.

La donna, maestra nell'arte di piacere e di ottenere tutto ciò che vuole, conosce benissimo l'arcana potenza di certe inflessioni di voce dal tono acuto, argentino, e ne approfitta per incantarci. Fu con tale gentile magistero di voce che Beatrice vinse le ultime reluttanze di Virgilio quando lo pregò di andare incontro a Dante:

Cominciommi a dir soave e piano
Con angelica voce in sua favella.

Eccovi una splendida figura — è una signora americana — e benchè avanzata negli anni, pure è bella — è un'armonia di linee, di forme e di colori.

E come la bellezza plastica è la bontà del cuore e la dolcezza della sua voce. Era un poeta, questa signora. Scrisse un *carne* allo Czar pel disarmo e lo Czar ne rimase commosso, dicea una lettera



Mrs DWINBELL.

imperiale! E a sentir parlare questa signora si rimaneva estatici tanto era dolce ed affascinante la sua voce, come si rimane incantati quando in una serena notte di giugno sentiamo il canto di un usignuolo. Ed eccovi un'altra bellissima figura. È una giovane si-

gnora, ardente, dalla ferrea volontà, che esprime con timbri meravigliosi di voce — voce dai passaggi rapidi come corruschi di lampi — il cui effetto è come quello di un profumo che inebria, che avvince, che ammalia.

Vi è riuscito mai di fare gradire un complimento o una dichiarazione amorosa ad una donna con voce convulsa, concitata, o farle una scena con una certa vociaccia da orco? Mai. Poichè essa in simili casi vi dirà sempre:

« Eh ! mio Dio, che voce ! Parli piano ; non vede che mi fa paura !

Ad ingrossar così la voce mi fa venire i brividi! Mi parli piano piano. Sì, so che mi vuole bene, ma smetta quella cera da spiritato e mi parli così, come le parlo io... ».

E con una vocina angelica da tenorino di grazia c'insegna come dobbiamo versare nell'anima sua un'ondata di gaudio, di ebbrezza, tutta la voluttà melodica di una voce innamorata.

Cambiando tono abbiamo l'effetto opposto; cioè le note a basso tono non producono sul nostro sistema nervoso l'effetto gradito delle note acute. E qui un'infinità d'esempi si affollano alla mente; ne cito solamente qualcuno dei più ordinari nella voce umana stessa.

Non è raro di incontrare in società o al passeggio una signora dalla figurina elegante, tutta movenze e grazia nei movimenti, dalla taglia snella e flessibile come il gambo di un ciclamine, vestita con gusto squisito; una di quelle figurine, insomma, dal naso capriccioso, dall'occhio vivissimo, dal collo di gazzella e dal sorriso affascinante che Iddio crea per disperazione del... sesso forte (?!). Si rincasa la sera e la figura di quella donna meravigliosamente bella ci sta dinanti, ci impedisce di pensare seriamente ad altro; non si dorme... si perde la testa. L'indomani si mette mezzo mondo in moto per poterle essere presentato. Finalmente questo momento desiato arriva e coll'animo pieno di gioia, si pensa e si ruminava nella mente ciò che le si dirà, pregustando con voluttà infinita l'effetto gradevolissimo che ci produrrà il suono della sua voce. Si entra nel salotto tutto fiori e profumi, illuminato fantasticamente, e non si ha tempo nemmeno di sbirciarsi nello specchio che una portiera si solleva ed eccoci dinanti alla divina creatura. Il cuore batte... si scambiano i complimenti d'uso... ah! quale amaro disinganno: si resta agghiacciati.

Quella figura di donna così gentile e graziosa; diafana e vaporosa come un sogno di vergine, che avrebbe dovuto parlare come canta un usignuolo; quel corpicino così ben modellato che avrebbe dovuto emettere suoni come le vibrazioni di una cetra, di uno strumento angelico, ha invece una voce di un basso di organo, ha le corde vocali di Don Basilio che fa rabbrivire col suo venticello. Le illusioni cadono ad una ad una, sparisce l'aureola — visione poetica — con cui la nostra fantasia aveva effuso quella bella creatura, ed il tono della sua voce martellandoci nei timpani *ci dà ai nervi* e si

finisce per soffrire tutte le volte che si sente parlare. Ho conosciuto a Verona, non nelle condizioni eroico-comiche qui accennate, una delle più belle signore — veramente adorabile — ma non bisognava sentirla parlare; la sua voce facea male.

Eccovi una bella signorina la cui voce dovrebbe incantarci, dovrebbe farci provare fremiti di compiacenza; essa produce invece oripillazioni, poichè ha una voce da cappone sfogato — da pesci-vendolo!

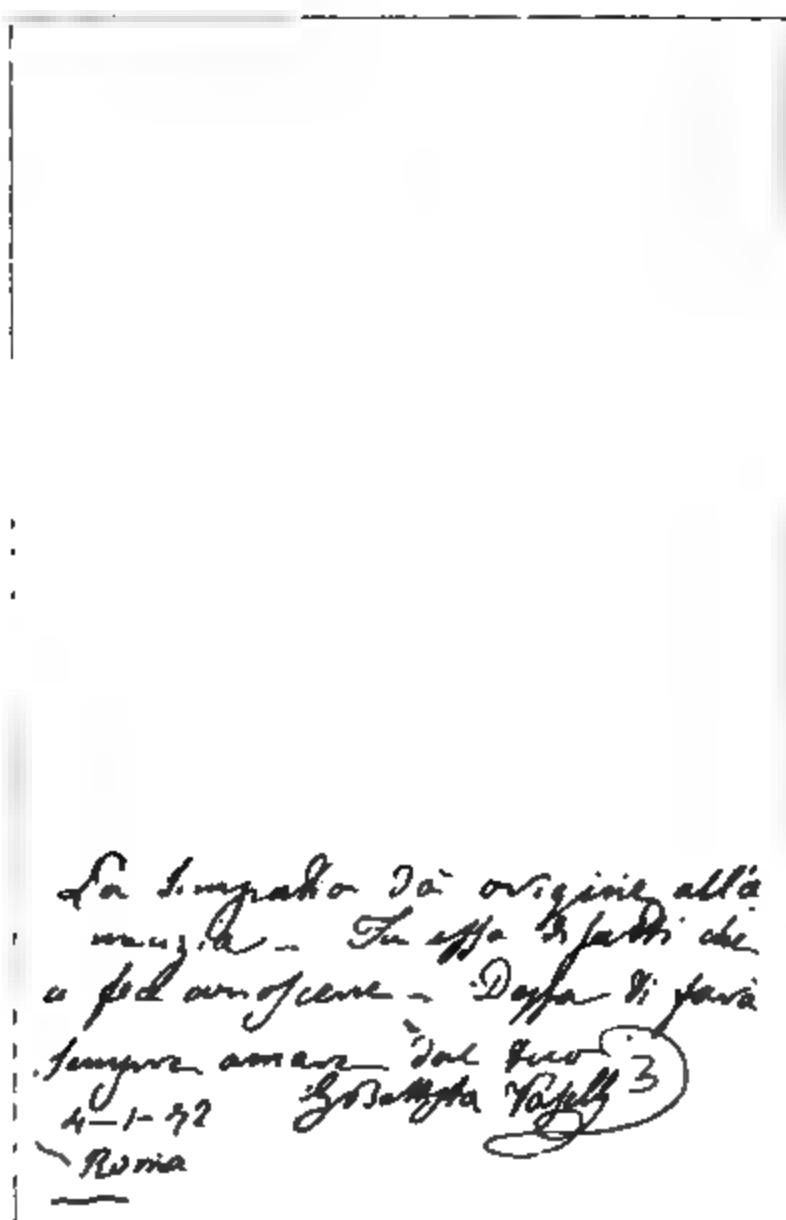
Anche qui abbiamo il rovescio della medaglia e per i Ganimedi le cose non si passano punto meglio. Vi sono parecchi giovanotti eleganti e di spirito — irresistibili — che governano sul cuore delle

donne. Un bel giorno si trovano... sul lastrico con tutti gli amorazzi liquidati. Che cosa è stato? Han dovuto commettere una grave mancanza! Niente affatto. Essi hanno avuto l'imprudenza di presentarsi alla loro bella, dopo una notte passata al giuoco, colla voce rauca, bassa. E quella voce così stuonata ha irritato i nervi della bella signora; le sensazioni ingrato hanno suscitato in lei sentimenti di disgusto, di repulsione e da quel giorno il tratto d'unione tra i due cuori è rotto, la dolce corrispondenza d'amorosi sensi tra quelle due anime è finita. Una signora può ricevere un adoratore in certo disordine... colla cravatta non bene annodata, coi capelli non in ordine, in quell'elegante *négligé*, insomma, di persona di spirito; ma lo scaccia se lo trova colla voce rauca, sgradevole. Dappoichè se l'amore parla cogli occhi e qualche volta anche coi piedi — diceva una signorina — non conosce che una sola via per scendere al cuore e procurarci dolcezze infinite: quella delle orecchie. Quindi un consiglio... igienico: non bisogna presentarvi mai alle vostre *stelle*, o giovanotti galanti, senza una voce dolce e chiara, l'afa dello stravizio potrebbe offuscarne lo splendore e guai a voi. Pria di montare le scale fate un gorgheggio, tirate fuori una nota... non quella del sarto, e se vedete che le vostre corde vocali sono un po' scordate e la voce rauca, ritornate a casa e fate gargarismi o mettete ghiaccio. Procurate, insomma, di avere l'organo vocale in regola.

Vi ha di più. Il tono baritonale, basso, pare che sia stato creato apposta per impressionare peculiarmente le nostre cellule nervose da suscitare in noi sentimenti di spavento e di tristezza. È per questo che un pensiero tetro, triste, una impressione di crudeltà sono tradotte nell'arte musicale con delle note basse; solo esse producono in noi sensazioni non piacevoli.

È bella una voce di baritono quando è piena, robusta, sonora, e fra tanti sommi artisti presenti e passati, ricordo quella del mio povero amico Giov. Battista Vaselli, che conobbi studente di medicina in Roma, nel 1872; eppure l'effetto della voce baritonale bella, ampia come il suono di una campana determina in noi sensi di paura. Non è forse per fare paura o per dare un carattere di severità che ingrossiamo la voce? Non è forse per fare una penosa, anzi dolorosa impressione sull'animo di qualche persona, che facciamo, sermonizzandola, la voce grossa? E non si fa la voce bassa quando

vogliamo spaventare i bambini, come fanno sciocche bambinaie, stupide istitutrici? Spesso nei bambini si hanno convulsioni ed attacchi di terrore notturno precisamente per la voce di Orco che hanno udito una sera per spaventarli. E poi è detto popolare: È inutile che tu mi faccia la voce grossa! Io non ho paura!



Fin qui gli effetti patologici che i suoni possono produrre sull'organismo per riguardo all'abuso ed al tono; studiamo brevissimamente ora quelli che si riferiscono alla loro composizione, al genere di musica.

Le composizioni musicali semplici, melodiche, riescono meglio gradite. La loro azione sul sistema nervoso che si esercita con tenui e normali eccitazioni — azione fisiologica — produce degli effetti

normali, piacevoli, risvegliando in noi quei sentimenti di gaudio e d'ineffabile dolcezza corrispondenti alle sensazioni dovute alla quantità ed alla qualità dello stimolo.

La composizione armonica invece di una tessitura complicata, le

VENERE che « fa la voce grossa » cogli amorini.

cui note, benchè devono dare un insieme piacevole e gradito, sono unite però nel modo più discordante che mai, non può darci impressioni, normali, completamente fisiologiche, e l'effetto è sovente morboso. Non è questione di compositore, ma della forma della composizione. In igiene musicale è questo un assioma, potrei dire. Ed un esempio brillantissimo lo abbiamo nel fatto della Malibran. La

prima volta che costei, anima eletta di grande artista, inteso al Conservatorio di Parigi, la sinfonia in *Ut minore*, del Beethoven, cadde in convulsioni e ci vollero lunghi esercizi per abituarsi... ma morì giovanissima consunta dal fuoco dell'arte sua divina.

E qui devo, in difesa della mia tesi, fermarmi un momento per dimostrare questo punto con libertà di idee e di concetti.

Se noi mettiamo di fronte due grandi maestri: Bellini e Wagner,



MALIBRAN.

e scartiamo l'epoca in cui essi scrissero ed il dramma, ed analizziamo il solo elemento *suono* dal punto di vista dell'igiene, abbiamo questo.

Nella musica dell'immortale catanese la tessitura è semplice, le combinazioni elementari ed i suoni si legano melodicamente. La musica belliniana è melodica. Sta precisamente in questa grande semplicità di mezzi, in questa combinazione elementare dei suoni — per produrre i più dolci effetti — la ragione ed il segreto dello incanto e dei sentimenti che risveglia la musica del Bellini... Il sentimento del Bellini è spontaneo, è umano, giacchè esso sgorga dalle

passioni, parte dal cuore e parla al cuore e sarà preferito finchè vi sarà un cuore che palpita sotto l'impero della passione.

Wagner, il sommo scienziato tedesco, è sinfonico, la sua musica è eccessivamente armonica. L'orchestrazione formata dai suoni più disparati non legati insieme con nesso logico per rapporto all'effetto che non è proporzionato alla tolleranza nervosa, si basa sopra un

Venezia — Palazzo ducale.

principio estetico col quale s'impiega il massimo numero di suoni di tutte le gradazioni per avere un effetto musicale qualunque, per colorire la scena, per parlare all'intelligenza.

La musica pel Wagner dev'essere sinfonica in modo che l'opera poetica possa commentare la sinfonia, dice il Roncoroni, senza bisogno di unire la frase del linguaggio alla frase melodica per cui si libera dalla catena dei fatti e degli avvenimenti materiali.

L'orchestra in Wagner deve *parlare* sempre per riempire, rimpiazzando il coro greco, perchè il Wagner, negl'ultimi lavori, scrisse

a tesi: rievocare il dramma greco sostituendo l'orchestra al coro. Siamo quindi ben lontani da una tessitura semplice ed elementare. Le impressioni quindi molteplici e simultanee che si ricevono non stimolano il cervello in quella data misura ed intensità come negli

Venezia — Chiesa di S. Marco.

stimoli normali ma lo affaticano e lo eccitano oltre misura, per cui le impressioni non arrivano al sensorio ordinate e coordinate. Nasce perciò una confusione d'impressioni in uno spazio minimo di tempo, di cui non si può avere una percezione chiara e su cui non può portarsi un giudizio. Guardatemi, per esempio, e giudicatemi con un colpo di occhio fotografico, quasi direi, due monumenti di diverso stile, uno semplice e l'altro complicato, come per esempio, il Palazzo ducale e la facciata di S. Marco in Venezia. Pel Palazzo ducale basta un colpo d'occhio perchè riceviate una impressione chiara

e precisa di quell'architettura meravigliosa e ne conserviate il ricordo; per la facciata della chiesa, così mirabilmente bella ma altrettanto complicata nella sua architettura, un colpo d'occhio non basta, poichè voi non riceverete che una confusione d'impressioni che il cervello non può abbracciare nel suo insieme e nessun ricordo conserverete di quella visione che vi lascia un vuoto ed il desiderio di rivederla.

Così anche nella musica: quella armonica non si afferra.

Da ciò la differenza capitale: ascoltando un pezzo del Bellini, lo stimolo in giusta misura, non affatica il cervello; le impressioni sono grate, si ritengono, sono trasmesse alla coscienza e si giudicano. Un pezzo di Wagner, per contro, disturba il più delle volte l'organo centrale dei sensi e finisce per eccitarlo, affaticarlo e sureccitarlo, per cui impossibilità più o meno a ritenere le impressioni e trasmetterle distintamente al sensorio, quindi mancanza assoluta di giudizio e stanchezza.

Per poco che si voglia prendere in esame la più semplice ed elementare fisiologia dell'organo dell'udito, e il più superficiale studio coscienziioso delle *dis*

stofele e il *Tristano ed Isotta*: *In medio stat virtus!* Il *Mefistofele* per me è l'opera moderna perfetta, perchè accoppia una moderata armonia alla melodia e perchè è la musica più ritmata che io conosca.

E qui non voglio tirar fuori i vecchi *clichés* contro la musica

VINCENZO BELLINI

il siciliano: *bionda come le spighe, dolce come gli angeli, giovane come l'aurora, melanconico come un tramonto.*

scogli e naufragano in un mare tempestoso di dissonanze e di frastuono che fanno perdere la ragione. Vi sono parecchi punti discretamente lunghi in cui i 100 professori d'orchestra, le 100 voci dei cori, i tre o quattro bassi e baritoni, gli altri cantanti, tromboni, bombardoni, bombardini, violini, contrabassi, trombe, corni, tamburi,

Catania — Monastero dei Benedettini.

grancasse, ecc., ecc., cantano e suonano insieme a piena voce, a piena orchestra da fare un fracasso impossibile a descriversi. Vi furono dei momenti in cui il frastuono e l'intronazione delle orecchie erano tali che si era atorditi, non si comprendeva più nulla! Quali possono essere le sensazioni prodotte da una tale... diciamo, musica, quali le impression

natamente la psiche, irritavano il cervello ove vi affluiva maggiore quantità di sangue, causa perciò di peso alla testa, sonno, vertigini, convulsioni. Io fui colto da un fiero mal di testa; i colpi di grancassa, le note forti mi producevano tali colpi nel cervello come se ricevessi colpi di martello sul capo. Presi la mia povera testa tra le mani comprimendola; mia nonna si irritò talmente che dovette

Catania — Il teatro Bellini.

uscire non potendo più resistere. A metà opera una quantità di gente, principalmente le signore, lasciò il teatro.

Non se ne poteva più. Ecco tutto!

celeri variazioni d'uno strumento. Una sera al Costanzi, durante un concerto dato dal Sarazzate, una signora accanto a me nelle poltrone, cominciò a muoversi ed agitarsi, più tardi durante un pezzo di celeri variazioni del violinista, la signora cominciò a darmi calci e poi pugni sulle ginocchia e finì per avere un attacco convulsivo.

Ho visto due altre persone — una giovanetta ed una signora — essere prese da violenti attacchi di emicrania ed agitazione in tutto il corpo alla audizione di musica eccessivamente armonica. Un mio amico aveva un cagnolino che stava accanto al piano quando si suonava musica melodica e scappava invece colla musica armonica.

alla compagnia. Infine la noia, questa terribile nemica che il dotto accademico non poteva vincere — causa, diceva lui, d'essere stato a scuola nella sua giovinezza — lo dominò completamente. Ebbene, alla musica studiata del gran compositore tedesco succedettero all'improvviso

EDWARD GIBBS, morto recentemente.

melodie semplici, dolci; allora Ampère si trovò trasportato in un nuovo mondo, la sua emozione era al colmo; gli scorrevano calde lagrime, la fibra che univa l'orecchio al cuore di Ampère era scoperta e fremeva per la prima volta. In seguito Ampère rimase sempre appassion

fatti, che i suoni violenti, dice Ch. Banguier, nella sua *filosofia della musica*, ubriacano come i vini forti » (Rambousson).

Musica melodica nelle opere italiane ve n'è a dovizia e stupenda, ma a me produce peculiare impressione un pezzo del Grieg, *Le Printemps* — che eserc

lano la loro anima tutta intiera nei toni della loro musica... La musica tedesca invece traduce la maschia ruvidezza dei figli della vecchia Germania. Sono solo gli accenti vigorosi capaci di esercitare sopra di essi una sensazione profonda ».

Ed invero, la razza sassone-teutonica non è nè

« Dopo di aver sentito in Bologna, egli scrive, le prime opere del Wagner e di averne ricevuto una grandiosa impressione, mi decisi (nel 1903) di fare il Pellegrinaggio di Beyreuth per assistere alla *Trilogia* e udire là, nel tempio magno wagneriano, la grande opera ». Dopo che il nostro esteta paga il più sincero tributo di omaggio e di ammirazione dovuto alla grande arte di Wagner in

l'audacia innovatrice del suo autore; ma non inizia, a mio credere, un fecondo periodo di riforma teatrale... e non sarà vitale questa nuova forma di melodramma...

Wagner della prima maniera, alla vena melodrammatica da cui derivano il *Lohengrin*, il *Vascello Fantasma* e il *Tannhauser*,

*<

RECENSIONI

dallo Stockhausen qualche cosa di più in questo lavoro — dell'innovazione sua e da noi già investigata e dimostrata negli appunti all' « Alfabeto del Cantante » (1).

La condensazione è fatta però con una più esatta e sistematica applicazione, con un più profondo disvelamento speculativo delle recondite unioni; senza allontanarsi mai dall'eclettico ed indipendente indirizzo dal quale egli si era dipartito. Nei quadri vocali e consonantici incontriamo qualche diversità nell'ordinamento, ma il contenuto rimane il medesimo. Tutti gli elementi fonetici delle lingue cantabili trovano posto pure qui; con l'aggiunta delle vocali nasali francesi *an*, *on*, *un*, *en* e con riguardo speciale degli elementi composti neo-latini *gl* e *gn* che egli trascrive con *lj* e *nj* teutonici.

Da rimarcarsi nel quadro consonantico la suddivisione delle consonanti *L* ed *R* *linguali* in *L* ed *R* *gutturali* ed in *L* ed *R* *dentali-palatali*. L'*L* *gutturale* è segnatamente tipica nella lingua inglese (2). L'*R* *gutturale*, che denomineremmo più esattamente fauco-gutturale, è più propria alla lingua francese.

Nel secondo paragrafo lo Stockhausen, a proposito delle vocali, tocca anche la questione della vocalizzazione unilaterale; ed enumera i danni che ha recato e reca il procedimento di vocalizzare esclusivamente su di una vocale e soprattutto sulla sola vocale *A* (scuola del *Bel Canto*) ed aggiunge: « ad una buona ed artistica emissione necessita, oltre un'espirazione regolata giudiziosamente, una posizione artificiale (?) della laringe ed un libero movimento di lingua e di mascella inferiore. Tutto ciò non può produrre la sola vocale *A* cosiddetta *modello*; al contrario, essa apporta, nel maggior numero dei principianti, nel corso degli esercizi di vocalizzazione, la laringe in alto, troppo elevato; perlochè finalmente ne proviene un brutto suono d'impronta palatale (*Gaumenklanggepräge*) ».

Qui non vi è alcun dubbio che si possa infraintendere l'espressione *palatale* (*Gaumen*) per *gutturale* (*Kehle*); uno scambio che s'incontra sovente negli scritti di favella tedesca in materia di arte vocale. Lo Stockhausen, certamente, non vuol significare voce *gutturale* (*Kehlton*),

(1) V. « Rivista Musicale Italiana », vol. XV, fasc. 1° e 2°, p. 113 e 330, 1908.

(2) Questa *L* viene detta dai pedagoghi inglesi ed americani *fur lined*, che significa alla lettera « foderata di pelliccia »; e l'*R* vien chiamata *gurgling*, *mumbling*, che è quanto dire un *R* gargarizzata, masticata, ecc.

la impronta caratteristica, come fu detto, delle favelle teutoniche, ma sibbene la voce palatale (*Gaumenton*), che potremmo definire, unitamente ad un certo colore laringeo, non del tutto spensieratamente, la caratteristica delle favelle cantabili neo-latine, ed in principal modo della lingua italiana letteraria con conseguente produzione di voce piatta (*flach*), schiacciata (*gepresst*) sottile, esile (*dünn*), troppo bianca (*zu hell*) ecc.; una emissione che raggiunge talvolta persino il grado di produzione di voce sgarbato e cianesco proprio ad alcuni vernacoli e più che altro al toscano informatore morfologico e ortoepico della nostra favella letteraria. Tutto ciò deve comprendersi e sempre nel senso linguistico, cioè acustico-fonetico e non esclusivamente acustico.

Ed ancora una volta c'incontriamo in quelle barriere linguistiche da taluni ritenute per insormontabili, inesorabili; ma che, secondo altri, Stockhausen e noi compresi, si potranno abbattere, distruggere soltanto con esercizi di vocalizzazione ed articolazione multiforme e varia; e questi, aggiungiamo noi, non potrassi mai escogitare razionali e sistematici senza intraprendere uno studio comparativo tra le lingue cantabili e la lingua madre, la *sancrita*. Chi conosce soltanto il materiale fonetico di una sola lingua non conosce invero neppur quello; chi non risale alle sorgenti di qualunque emanazione artistica o scientifica non potrà mai assicurare di conoscerne l'importanza del dominio e l'influenza di essa. Si lavorerà sperimentalmente, che è quanto dire empiricamente, alla cieca, a tastoni, accontentandosi dei successi del caso, della combinazione e dell'incorruttibile madre natura.

Ed in questo senso lo Stockhausen prosegue: « Dopo di aver accordato (si osservi attentamente il termine) il canale d'attacco sulle 27 consonanti e le 15 vocali (tali di numero tutti gli elementi fonetici delle favelle cantabili, secondo lui); le prime col *Lautirmethode*, le seconde in voce sussurata, si passerà al vero e proprio insegnamento del *Canto artistico* colla *solmizzazione*, onde sviluppare l'orecchio ed assicurare l'attacco; mentre lo studio suddetto avrà condotto l'allievo a pronunciare correttamente le sillabe arctine: *Ut* (*do*), *re*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, che formano il testo dell'esaccordo, ecc. ecc. ».

E qui incappiamo nella lacuna lamentevolissima di questo « Metodo ». Lo Stockhausen nel suo *Alfabeto* ha curato l'applicazione

della s
nuovo
simo c
todica
esegu
Qu
teore
con
del
com
L
que
que
qua
qu
di
ca
da
d
g
e

della sua innovazione molto più che nel suo *Metodo*. Qui egli di nuovo traccia teoricamente il sistema, ma l'applicazione del medesimo difetta quasi completamente. L'organizzazione sistematica, metodica di questo *accordare il canale d'attacco* rimane ancora da eseguirsi.

Quelle parole ci conducono di nuovo, con questo riannodamento teoretico degli elementi innovatori dell'articolazione e modulazione, con i buoni elementi classici della *solmizzazione*, alla viva questione del *solfeggio*, alla quale per la sua importanza didattica accordiamo, come di promessa, qui un'accurata disamina.

La differenza di procedimento fra la scuola del *Canto figurato* e quella del *Bel Canto* consisteva principalmente nell'omissione, in quest'ultima, della pratica del *solfeggio* cantato; sia pure che esso, quale esercizio muto, facesse tuttora parte degli elementi musicali: quella pratica che nell'altra scuola era stato il punto di partenza e quindi il fondamento di tutto il suo insegnamento vocale. La più diretta cagione di quest'omissione fu la dispersa nella teoria musicale della *solmizzazione* o *mutazione* degli esaccordi, disciplina che datava dai tempi dell'Aretino, sostituita verso la metà del secolo XVIII dal *setticlavio*. I vantaggi arrecati al canto ed alla musica teorica dal setticlavio sono innegabili. Oltre togliere difficoltà tecniche, coagulava in una moderata e centrale estensione del compasso di ogni classificazione tutto il materiale vocale più che altro acustico della lingua italiana allora ritenuta per la sola cantabile. Ma quando al detto materiale si aggiunse il materiale fonetico francese, forse il più complesso se non il più logico tra tutte le lingue cantabili, le difficoltà insorsero, gli equivoci ed i malintesi si mostrarono con grave incomodo della pratica. Il solfeggio setticlavio ridotto a *sillabe fisse* nelle singole chiavi, e benchè il materiale fonetico di esse fosse il più puro e semplice, non fu stimato più sufficiente; ritenuto invece più d'imbarazzo che di vantaggio e perciò sino da allora omesso dal contenuto didattico di quel periodo.

Abbiamo altrove riportato diversi sistemi di solfeggio, i quali non tolsero neppur parzialmente il lato dannoso di tale procedimento. Si dica pure lo stesso del tentativo Ghigi-Zondadari di Siena (1746), riportato dal Mancini (1), coll'introdurre nel solfeggio 12 monosillabi

(1) *Riflessioni pratiche*, ecc., articolo V, " dell'Intonazione „, p. 86.

792
invece di sette, corrispondenti ai dodici semitoni della scala (1). Anche la « nuova scuola di solfeggio » fondata dal Delle Sedie in tempi relativamente moderni (2), benchè sia un tentativo poco scientifico e logico di connubio dei due elementi, acustico e fonetico — forse ispiratogli dagli echi delle teorie innovatrici stockhausiane del 1872 — rimane all'atto pratico un procedimento privo di razionalità; poichè egli si avvanza per esclusiva vocalizzazione e non per articolazione e vocalizzazione insieme, prerogative essenziali del vero e proprio solfeggio.

Venendo alla specificazione del danno pratico vocale del *solfeggio* detto a *sillabe fisse* diremo che esso soprattutto consiste nel prestare al canale d'attacco — che è quanto dire ai suoi organi movibili — una posizione ed un movimento sempre stereotipato, ripetutamente uguale, su ciascuna *nota* ogni qualvolta essa si presenti. Questo procedimento apporta durezza ed inettezza muscolare, monotonia di modulazione, tanto articolata, che vocalizzata, a discapito della varietà e molteplicità di posizioni e movimenti su la medesima *nota*, che si richiedono dalle esigenze moderne per una distinta ed intelligente pronunzia.

L'obbligare un monosillabo ad attaccarsi e fissarsi, per sempre ed in ogni classificazione, su di una e medesima *nota*, sia essa grave, media od acuta, è stato e sarà sempre ritenuto un procedimento irrazionale.

Ora è necessario di divergere la nostra attenzione, di nuovo e come sempre, verso l'insegnamento della scuola del *Buon Canto*. La *solmizzazione* per trasposizione (mutazione) era, è vero — con beneplacito del Buontempi (3) — gravida di difficoltà tecniche; ma essa eludeva il danno sopra specificato col mutamento degli esaccordi che

(1) Eccone le denominazioni: *Ut, pa, re, bo, mi, fa, tu, sol, de, la, no, si*. Benchè questi monosillabi presentino più ricchezza fonetica degli altri sette presi da soli, si aggirano però come sempre nel materiale fonetico di una sola lingua e rimangono *sillabe fisse*.

(2) *Estetica del Canto e dell'Arte melodrammatica* (Sezione 9, *Dei timbri della voce*, p. 45), Livorno, 1885.

(3) Nella sua "*Historia Musica*", egli, verso il 1695 diceva che "l'uso delle sillabe di Guido vien conosciuto per difficile e tardo, per la confusione delle chiavi, le quali portano in conseguente le mutazioni delle sil-

è quanto dire delle sillabe; non solo: accostumava l'allievo ad una indipendente e perfetta intonazione, sviluppando l'orecchio nel senso modale e tonale, lo abituava al ritmo ed all'attività della memoria; ed infine includeva la « teoria degl'intervalli » quale base importantissima per gli studi seguenti di armonia e contrappunto: studi che a quei tempi, ed oltre le conoscenze di storia, letteratura, lingue classiche, viaggi, ecc., erano indispensabili a tutti coloro che intendevano dedicarsi al Canto.

Così dicendo non farà più meraviglia se i *cantori* maestri di quell'epoca non solo erano esimî come esecutori e nella cerchia dei loro àmbiti, ma erano pur'anco i più distinti compositori, e persino talvolta le più colte e dotte intelligenze, tra i loro contemporanei. Ed al presente cosa sono i nostri *cantanti* se non dei virtuosi o dei naturalisti, tolte sempre le dovute eccezioni?

Lo Stockhausen, col ripristinare il *solfeggio* al posto che gli conviene, quale punto di partenza nell'educazione vocale, non si rianodò soltanto col procedimento del *Buon Canto*, ma si spinse assai più lontano, giungendo sino alla scienza-arte della musica dei greci, i quali, come egli stesso si esprime nella ristampa del suo *Metodo*, facevano grande uso di quest'esercizio (1). Terminato il setticlavio di *suffire* ai bisogni dell'emissione vocale tanto valeva di semplificarlo per la parte teorica col ridurlo all'uso di sole due chiave, come appunto si usa al presente e lo Stockhausen usava già — come osserveremo a suo tempo — in quella ristampa.

Ciò che a noi rimane da fare — e questo non per evitare il *solfeggio*, ma la sorte di solfeggio a sillabe fisse e basate sul materiale fonetico di una sola lingua — è di escogitare una differente applicazione sillabica alla denominazione delle *note* in corrispondenza razionale con l'elemento acustico e fonetico. Gl'Inglesi, col loro sistema

labe: cose, che a superarle richiedono un lungo esercizio, se non vogliamo dire un inutile perdimento di tempo „. Consigliava un mezzo per togliere questa difficoltà col servirsi di sole quattro sillabe, e ciò conforme alla dottrina greca, vera madre di questa scienza, la musica (Corollario II, pag. 184).

(1) Vedi pure Gevaërt, *La musique de l'antiquité*. In riguardo al moderno solfeggio egli lo chiama “ le plus illogique, à vrai dire, qui se puisse imaginer „ (Tome I, pag. 419).

detto *Tonic sol-fa* (1), di ordine più teorico-musicale che vocale, a avvicinarono alquanto al procedimento antico del *Buon Canto* e sino a tanto che si aggiravano nell'antico ambito della modalità; ma quando essi, uscendo dal campo esclusivo degli *inni* e *canti* ecclesiastici, si avventurarono sul mare irrequieto modulatorio della musica profana moderna, il loro sistema si sprofondò, risultando inetto ed insufficiente.

Noi, lo confessiamo, malgrado ripetuti tentativi, non siamo ancora arrivati a nessun risultato favorevole, e teniamo a dichiarare che le difficoltà da sormontarsi sono le eterne appunto — e da molti teorici e pedagoghi ritenute insuperabili — suscitate dall'antagonismo che nel campo pratico hanno presentato e presentano sempre i due elementi in questione: fonetico, ed acustico; in altre parole: *Canto* e *Musica*, *Parola* e *Suono*. Qui ci limitiamo onde chiudere la nostra disamina di esprimere un'opinione. Alle suesposte conseguenze dannose, tanto del solfeggio a sillabe fisse quanto della vocalizzazione unilaterale, potrassi rimediare soltanto col formulare un sistema monosillabico — che è come dire articolazione e vocalizzazione insieme — in intimi rapporti col fenomeno fonetico (respiro, attacco, appoggio) e col fenomeno acustico (acuità, ampiezza, timbro); che conduca al raggiungimento del giusto e sano *imposto* (neutralizzazione) e che si mostri, non solo razionale e metodico, anche vario e multiforme, onde appropriarsi tutti i vantaggi che, mancando appunto alle due suaccennate discipline vocali, saranno la caratteristica dell'insegnamento del *Canto Artistico*.

*
* *

Il paragrafo III tratta appunto dell'*Attacco* (*Ansatz*) e dell'*Appoggio* (*Einsatz*) e sembraci che lo Stockhausen voglia per *attacco* significare attacco consonantico, e per *appoggio*, appoggio laringeo delle vocali (« poggiare la voce con la gola aperta », espressione classica del *Bel Canto*). Per conseguenza, il primo si riferirebbe alle

(1) Questo sistema è pure interessante dal lato simbolico musicale. I simboli vengono chiamati in inglese *mental effects*; ed in questo noi scorgiamo alcuni punti di contatto col sistema orientale detto *pentatono*, e le di cui tracce sono persino visibili in alcune canzoni scozzesi.

configurazioni del canale d'emissione — che appunto per non confondere questa espressione con l'altra di « emissione vocale » si distingue col nome di « attacco » — ed il secondo riguarderebbe i due meccanismi laringei (term. clas.: *Registro*), ossia delle corde vocali.

A tale nostra interpretazione ci conduce egli stesso quando dice: « Anche l'appoggio delle vocali succede mediante il giusto accostamento delle labbra della voce » (*Stimmlippen*, traduzione non esatta dell'espressione francese « *Lèvre de la glotte* » e che noi preferiremmo tradurre per *Kehlkopflippen* o *Glottislippen*) e con una moderata esplosione espiratoria ». Ma per verità constatiamo che, nel sistemare tanto i termini tedeschi di *Ansatz* ed *Einsatz*, quanto i termini classici italiani di *Attacco*, *Appoggio*, *Imposto*, ecc., ci siamo trovati sino a poco fa in grande imbarazzo. Siamo lieti adesso di poter dire di averli coordinati soddisfacentemente alle nostre teorie, come mostrammo già in parte e come seguitiamo a fare.

Il parlare d'appoggio laringeo conduce lo Stockhausen al così detto « Colpo di glottide » che egli ritiene per lo *spiritus lenis* dei Greci, mentre lascia trasparire che accorda lo *spiritus asper* alla sola consonante aspirata teutonica *H* (1).

Ma qui rimarchiamo dell'incertezza. Secondo la nostra opinione: « Colpo di glottide » significa generalmente *sforzo laringeo* e quindi, preso *a priori* per appoggio vocale, dannoso alla buona emissione, dove tutto deve essere « flessibilità ed elasticità (indifferenza) muscolare »; mentre il Colpo di glottide del Garcia (*spiritus lenis*), e conseguentemente anche dello Stockhausen, sembra un leggero e naturale, ma sicuro, esatto, congiungimento delle corde vocali o « labbra della voce » (2). Ma come conciliare tutto ciò col già espresso dallo Stockhausen nel suo *Alfabeto*, dove il Garcia stesso condannava il così chiamato « Colpo di glottide »?

In una nota però egli aggiunge che il Colpo di glottide del Garcia

(1) Non confondere questa *H* appartenente al dominio gutturale con la *H* simbolo espirativo.

(2) Qui interpretiamo: corde vocali o « labbra della voce », molto meglio « labbra del suono », vere labbra o « labbra della parola ». I due fattori, agendo simultaneamente, formano la *voce articolata*.

può considerarsi come una sorte speciale di *appoggio*, ma non un tipo generale dello stesso. « E l'esperienza c'insegna che il Colpo di glottide non può essere vantaggioso all'appoggio della voce, senza una posizione moderatamente bassa della laringe ed una tensione delle corde vocali ». Ed appunto qui, aggiungiamo noi, consiste lo sforzo della voce da evitarsi tanto nella *buona* che nella *bella* emissione, e da usarsi soltanto in alcune discipline vocali di ordine strumentale, appartenenti quindi alla tecnica del canale d'appoggio.

Ed arriva a questa conclusione: « Il visibile *attacco* consonantico ci spiega l'invisibile *appoggio* vocale », che è quanto dire: l'attacco consonantico, essendo vario e multiforme (*K* (*ch*) palatale, *T* dentale, *P* labiale) anche l'appoggio della voce sarà tale. Egli così parrebbe che venisse rigettando il ben conosciuto *imposto* della voce, preso come tipo uniforme, *al palato duro presso i denti superiori*; espressione del resto le di cui tracce non troviamo in alcun precetto tanto del *Buon Canto* che del *Canto figurato*, e che solo sembra avere avuto un certo valore disciplinare nel *Bel Canto*; abbenchè, secondo l'ultimo e ben distinto rappresentante di questa scuola, il G. B. Lamperti (figlio), quell'imposto sarebbe sano soltanto per l'estensione media dei suoni (1) (di ogni classificazione o dell'estensione intiera dell'organo umano?).

Ma adesso una riflessione ci arresta e ragioniamo: Attacco consonantico e canale d'attacco (bocca); Appoggio vocale e canale d'appoggio (laringe); va bene: e l'Imposto? Non sarebbe logico di accordare questo termine d'*Imposto* a quell'insieme, a quell'amalgamento di *attacco* ed *appoggio*, cioè conformazione boccale (*timbri*) e meccanismo laringeo (registro); il cui tramite nello spazio e nel tempo è l'aria espirabile (Tecnica del canale respiratorio)? A quel tutto simultaneo di respiro, parola e suono, che portato nel cosiddetto « Spazio (e non *punto fisso*) di condensazione o concentramento » favorisca lo sviluppo dei *suoni armonici* (risuonanza), e che noi definiremmo ben volentieri, e per sempre, quale *imposto cerebrale*? Quest'espressione, non troppo strana e meno empirica d'*imposto* soltanto, la quale essendo di sicura e fidata provenienza, da un dominio

(1) Vedi la sua « *Belcanto Technik* », (Berlino, 1905).

fonetico appartenente alla nostra madre lingua, la *sanscrita* (1), combinerebbe così bene con le espressioni empiriche di tutti i tempi e paesi: « Appuyer à la masque », « Spingere in testa », « Heraus mit der Stimme », « Singing forwards », « Cantare a fior di labbra », ecc., ecc.

E così avremmo il termine *Attacco* per la voce ne' suoi rapporti con la *parola*; *Appoggio* per la voce nelle sue relazioni col suono, e l'espressione d'*Imposto cerebrale* per connubio di respiro, parola e suono modulatorio e melismatico.

Il quarto paragrafo riguarda la posizione della bocca; e lo Stockhausen con ragione rigetta la stereotipata posizione sorridente di essa, e ciò preso nel senso unilaterale di qual sempre la medesima: che secondo lui — o de' suoi collaboratori — era la sola posizione prescritta dagli *antichi italiani*. È giustizia però il riconoscere che la critica, alquanto tagliente e non scevra di animosità, colpisce, e forse non del tutto in pieno, la sola scuola del *Bel Canto*; poichè per quanto si abbia indagato nessuno di quelli *antichi* ha mai formalizzato il precetto vocale della posizione sorridente *stereotipata* della bocca.

Il Tosi, appartenente, come fu già detto, tanto al *Buon Canto* che al *Canto figurato*, c'informa del modo di tener la bocca nel cantare.

E la sua opinione, come del rimanente tutte le *opinioni* nel suo lavoro, è da ritenersi più soggettiva che precetto fisso d'insegnamento. Egli dice nelle « Osservazioni per chi insegna ad un soprano (vedi già la specializzazione di *una* voce) »: « Lo corregga rigorosamente se fa smorfie di testa, di vita, e principalmente di bocca, la quale deve comporsi in guisa (*se il senso delle parole lo permette*) che inclini più alla dolcezza di un sorriso che ad una gravità severa » (2).

Pensiamo che lo stesso Stockhausen e collaboratori non si sarebbero potuti esprimere più giudiziosamente. Ora osserviamo cosa dice a questo proposito il Mancini, appartenente anima e corpo al periodo ritenuto per abusivo e barocco del *Canto figurato*. Dopo aver ripetuto, come di consueto, lo stesso consiglio del Tosi, aggiunge: « Non

(1) Dal sostantivo *Múrdhan*, che dinota parte superiore (anteriore) del palato.

(2) *Opinioni dei cantori antichi e moderni*, pag. 43 (edizione Lionesi).

per questo però si deve credere che debba la bocca rimaner priva di quel suo moto consueto e *che di necessità le conviene*, non solo per ben spiegare le parole, ma ancora per espandere e chiarir la voce a quel segno che l'istessa arte c'insegna » (1).

E lo stesso Stockhausen poco più lontano c'instruisce che degno di riflessione è il fatto che « la natura ci permette di produrre all'orecchio le vocali *o*, *U* ed *æ*, *ui* (2) con i muscoli ritirati delle labbra (posizione sorridente della bocca) e le vocali *I*, *e* con le labbra sporgenti in avanti (posizione seria, imbronciata) ». Ciò ci riconduce alle opinioni Tosiane; cioè che per regola generale l'espressione sorridente od almeno « inclinante alla dolcezza di un sorriso » — la quale, come fu veduto, è possibile in tutto il dominio vocale e segnatamente per quanto riguarda l'innalzamento del labbro superiore — è da preferirsi, se non fosse altro durante gli esercizi, all'altra espressione di « gravità severa » e corruciata: la posizione appunto *stereotipata*, che reclama la neo-moderna scuola del suono *primario* del Müller-Brunow, da noi già ricordata e definita quale fase del *Canto artefatto*.

*
* *

Lo Stockhausen — come è ben facile di accorgersene ad ogni piè sospinto — nell'occuparsi in questi paragrafi di sistemare razionalmente, disciplinandoli, i migliori elementi del' *Antica Scuola*, trovasi davanti ad un compito de' più strenui ed ardui. Basti riflettere al fatto che i precetti e procedimenti vocali antichi, oltre essere scarsissimi ed in forma per lo più aforistica, sparsi alla rinfusa qua e là, si presentano il più delle volte di un contenuto sì astratto e sì vago, di un'elasticità d'interpretazione sì sfuggibile, da perdersene nell'osservarli talvolta persino il loro valore, il loro significato pedagogico. Il lavoro del Caccini è di sostanza abbastanza assoluta,

(1) Nelle *Riflessioni pratiche sul Canto figurato*, pag. 113. Vedasi del resto a questo riguardo tutto l'articolo VI.

(2) Preferiamo di trascrivere questa vocale mista *ui* invece di *ue* come si usa in tedesco, sembrandoci sia ciò più esatto scientificamente essendo *Ü* una composizione di *ui* o *iu* che dir si voglia, e mai di *ue* o *eu*.

ma esclude il metodo; nei libri del Tosi e del Mancini (1) e dei loro imitatori non s'incontrano che consigli, riflessioni, opinioni, osservazioni più o meno soggettive e speculative; il di cui lato pratico è per la massima parte inapprezzabile; ed il lato teorico talmente inconstante e cambievole che la sua applicazione didattica si arguisce stata diversa per ogni singolo allievo ed allieva, per ogni singolo maestro e maestra.

Davanti a tali difficoltà è certo che il nostro Stockhausen doveva giocoforza trovarsi costretto ad accettare un partito, a prendere un'atteggiamento. Ciò è facile di rimarcare nei seguenti paragrafi e segnatamente nel paragrafo VIII che riguarda la posizione della laringe nel Canto.

Nei paragrafi V, VI e VII abbiamo il ripristinamento semplice e puro del precetto cacciniano, già da noi osservato, che è esatto ed assoluto; « far esercitare da prima la voce in un'estensione moderata e centrale, su di un *piano* sonoro e senza accompagnamento »; mentre abbiamo anche l'opinione del Tosi che ritiene imprudente di far cominciare a cantare tutte le voci in una data estensione e su di un grado dinamico esclusivo; e che questo dipenderà dalla natura delle voci da educare, robuste o deboli, limitate od estese.

Ma, scusateci; questo procedere non è sistematico, non è metodico; e come è possibile di creare, stabilire una pedagogia, una didattica, senza sistema, nè metodo? Lo Stockhausen si schiera e giudiziosamente dalla parte cacciniana, malgrado il periodo dal quale egli direttamente proviene ed abbia appreso, che procedeva e procede tutt'ora al contrario: riflettendo egli logicamente che a far cantare lo scolaro negli estremi della sua voce e continuamente *forte*, a *piena voce*, ci sarà sempre tempo.

In quanto all'accompagnamento durante le lezioni egli rigetta del tutto quello del *Piano-forte*, perchè strumento temperato e troppo sottoposto a squilibri d'accordatura; e ritiene al caso più razionale una seconda voce, od una seconda unitamente ad una terza, quale sano accompagnamento.

(1) È strano che in tutta l'opera pedagogica dello Stockhausen riboccante di citazioni cacciniane e tosiane non una sola volta ci è stato dato d'incontrare il nome ed il lavoro del Mancini.

Ciò farà sorridere i moderni maestri di canto e procurerà la taccia di « puritani » al ripristinatore ed ai seguaci di tal precetto. Si accertino però che una delle principali cagioni di tante disastrose conseguenze vocali, come lo sforzo laringeo, l'abito di stunare, o dell'intonare non giusto, va rintracciata nell'uso generale, ma anti-artistico, del continuato accompagnamento al piano-forte degli esercizi e dei vocalizzi durante le lezioni. Possiamo accertare per esperienza, nostra e di altri, che la maggior parte degli allievi instruiti con un tal processo hanno in generale una non giusta percezione degli intervalli e specialmente difettosi quelli di *terza maggiore* e di *semitono*. Ne viene di conseguenza che persino in una estensione moderata, quale l'esaccordo, l'intonazione avrà già sofferto, apportando al cosiddetto *calare* o *crescere*. Riguardo allo sforzo laringeo succede lo stesso. Il maestro, onde sostenere un allievo in quell'intonazione già percepita difettosamente, sarà obbligato a ripercuotere le note e gli accordi, martellando sempre più il piano-forte in ragione del propagarsi del male. E lo scolaro, non arrivando più ad udire la propria voce distintamente, cerca di ottenere ciò gridando sempre più forte, con grave danno, nella maggior parte dei casi, della salute dell'intero organismo.

L'atteggiamento didattico preso dallo Stockhausen nel paragrafo VIII è stato da noi già incontrato negli appunti critici dell' « Alfabeto del Cantante », e da lui stesso giudicato in maniera conclusiva nell'ultima ristampa del medesimo. Trattasi del così detto « dogma » vocale della laringe fissa e spinta moderatamente al basso; posizione da mantenersi inalterata in tutta la tecnica ed esecuzione del Canto. Qui pure nel *Metodo* questo precetto puossi considerare come il cardine sopra il quale si muove e si aggira tutto l'insegnamento suo.

Ma noi crediamo inutile d'intrattenerci qui più a lungo. Teniamo soltanto a constatare che tal precetto tradisce l'insegnamento di essenza empirica del Garcia; con questa sola differenza: mentre nel Garcia (1) l'applicazione di esso si limita al solo *timbro oscuro*, qui nello Stockhausen il precetto, dopo di aver preso più consistenza didattica nel Battaille e nell'Hauser, si estende e si generalizza a tutto il vocalismo e suoi fenomeni fisio-artistici.

(1) *Mémoire sur la voix humaine* (Paris, 1847).

Al paragrafo IX egli, incaricandosi della *respirazione*, dice: « Per la tranquillità della laringe è indispensabile la respirazione fianco-diaframmatica (*Zwerchfell-und Flanken-Athmung*) ». Che sarebbe come dire: respirazione del diaframma e delle costole inferiori. Nel « mezzo respiro » e nel « respiro intiero » noi non accordiamo intieramente con la sua opinione, di credere la respirazione diaframmatica bastevole per il primo e la stessa respirazione con l'aggiunta di quella delle costole inferiori (fianchi) per il secondo. Prima di tutto osserviamo che non è possibile di separare del tutto questi due tipi di respirazione facendoli agire separatamente. Quindi il processo respiratorio nel suo ordine fisiologico si presenterà in senso contrario; cioè: nel « respiro intiero » questi due tipi non sono bastevoli, e converrà aggiungerci l'alzamento del petto e l'azione completa di tutto l'apparato respiratorio; ben inteso e sempre, senza alzamento delle clavicole, ed accordando l'azione principale al diaframma. Nel « mezzo respiro » troviamo sufficiente l'azione predominante — non esclusiva perchè fisiologicamente impossibile — delle costole inferiori.

Ed ora eccoci giunti col paragrafo X alla grave ed interessante questione dei *registri*.

In riguardo a tale questione, come ben sappiamo, ci è di debole guida e luce l'*Antica Scuola* nel suo periodo del Buon Canto, poichè a quel tempo i pedagoghi attendevano principalmente all'educazione — diremmo più di buon grado, *istruzione* — delle voci o dei ragazzi (detti comunemente *putti*), o dei *falsettoni*, o degli *evtrati*. Tali voci presentavano un fenomeno vocale, dal lato fisiologico, tutto affatto speciale ed a loro soli peculiare; abbenchè fisicamente egli si presentasse differente (1). In tal guisa le massime ed i procedimenti vocali racchiusi nell'insegnamento in rispetto ai *Registri* appartenenti a quel periodo e segnatamente gli esempi del Tosi, Herbst, ecc. dovevano essere pure indirizzati ad un risultato speciale; e conseguentemente non idonei, nè *ad hoc* per un ripristinamento o ad un adattamento nei periodi successivi, e tanto meno da generalizzarsi, col ritenerli atti ad esplicare tutti i fenomeni tanto acustici nella la-

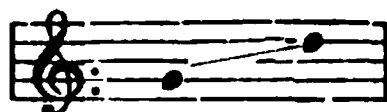
(1) Vedi pure le annotazioni del Lionesi all'ultima ristampa del Tosi (Opera già citata).

ringe, che fonetici nel Canale d'attacco, che si presentano in ogni organo vocale normale tanto femminile, che maschile.

Più tardi, nel periodo del *Canto figurato*, il fenomeno speciale si restrinse ancor più, aggravandosi nel risultato: imperocchè, col raffinarsi ed ammolirsi del gusto, sino a raggiungere il barocco, e coll'aumentare del fascino sonoro e dell'effetto sensazionale, si riconobbero insufficienti ed inette — specialmente sul teatro nella sua estrinsecazione dell'*Opera* — le voci dei ragazzi e dei *falsettoni* e persino delle donne, limitandosi all'uso quasi esclusivo degli *evirati*; i quali nei limiti degli àmbiti di quel periodo e giusto per il fenomeno anormale che li contrassegnava, presentavano sorprendenti ed eccezionali mezzi vocali.

Alla differenza tra fenomeno normale e fenomeno anormale vocale essenzialmente fisica, non è mai stato accordato, per quanto è a nostra contezza, la dovuta attenzione e la giusta interpretazione. Questo fatto ha condotto le scuole seguenti, con a capo la scuola del *Bel Canto* — la quale, come fu già osservato, si trovò pure dinanzi a nuovi e complicati fenomeni fonetici —, in braccio all'equivoco ed al malinteso. Ma la disorientazione ed aberrazione maggiore la osserviamo nella fase della *Scuola Moderna*, detta del *Canto della lingua*. In questa il fondatore, e potremmo anche dire il *Leader*, Ferdinand Schmitt, è giunto persino — colla sua ruvidezza e goffaggine tutt'affatto teutonica — di accertare nella sua sventata critica all'*Antica Scuola*, da lui intersecata nella « *Grosse Gesangsschule für Deutschland* », che gli esempi da quella presentati per i *Registri* e loro unione (?) sono del tutto erronei (1). Certamente, non tenendo conto

(1) Vedi Op. cit., pag. 6 e seg. Lo Schmitt qui tende a colpire i pochi esempi del Tosi e del Mancini e forse alcuni contenuti nel *Méthode du Conservatoire de Paris*, dettato per la parte pratica, come fu già detto, dal Mengozzi, allievo del Potenza (1735-?), un castrato, e questo discepolo del Bernacchi, pure un castrato. L'esempio principale, come sospettiamo, che ha suscitato tal critica erronea, è del Tosi riportato anche dal Mancini. Ecco:



e vuol dimostrare l'estensione centrale del *registro di petto* di un soprano evirato.

della differenza già accennata e del fenomeno speciale alle voci di soprano evirato, quegli esempi non corrispondono al fenomeno normale generale nell'estensione di tutto l'organo vocale.

Il soggetto sul quale si aggira la questione è di sommo rilievo; è di troppa importanza nella nostra pedagogia, perchè noi — sia pure con sembianza di voler allontanarci dai limiti assegnatici — si tralasci questa opportunità ben propizia, onde tentare di spezzare una lancia in favore dei calunniati, e nell'istesso tempo apportare le nostre indagini e risultati sulla questione, onde farla — per quanto sta nelle nostre forze — avanzare sul suo terreno evolutivo.

Dapprima osserviamo il fenomeno anormale nella sua estrinsecazione artistica.

Cosa era la voce di un evirato? Era il risultato dello stagnamento, arresto violento nello sviluppo fisico laringeo cagionato dalla mutilazione degli organi genitali. Questa operazione chirurgica non apportava a nessun altro stagnamento od arresto nello sviluppo generale del corpo umano; anzi è accertato il contrario: favoriva questo dal lato fisico in maniera straordinaria. Di conseguenza avevamo, sempre nel senso artistico-vocale, il seguente risultato: *Voce laringea inferiore*, da noi chiamata 1° meccanismo, e che corrisponde all'estensione inferiore dei suoni (1), trasportata — o meglio *restata*, per dato e fatto dell'arresto fisico violento dei muscoli, cartilagini e nervi laringei — un'ottava più in alto che nel fenomeno normale vocale. *Voce laringea superiore* (= 2° meccanismo o *registro di testa*), confinata soltanto nelle regioni più acute dell'estensione del *Soprano* (2): e così collo *snaturar* la natura si veniva eliminando a quella voce, o *registro di testa*, l'estensione centrale dell'intiero organo della voce umana, che comprende l'ottava tra *mi* e *mi*; estensione che, ben tutti sappiamo, è l'ottava più debole e talvolta persino afona nella sua metà inferiore, e che formava, e forma tutt'ora, lo scoglio più temibile nella nostra pedagogia, contro il quale s'infrangono sino al presente tutti gli escogitati ed *artefatti* moderni mezzi didattici. Questa estensione centrale di un'ottava rimaneva nei castrati pura e sem-

(1) Termine classico: *Registro di petto*.

(2) Da qui il nome di *sopranista* assegnato generalmente agli evirati.

plice *voce di petto naturale* (1° meccanismo), mentre nelle femmine era, è, e sarà sempre — giusto per diversa costituzione fisica non della laringe, ma dell'intero corpo umano (1) — *voce finta o falsa* (2° meccanismo, registro di testa o *falsetto* [Tosi e Mancini]), e quindi acusticamente debole ed esile in paragone alla voce di petto naturale degli evirati.

Nella violenta interdizione di espandersi normalmente e conseguente limitata estensione — che è quanto dire altezza o profondità d'intonazione, ma non di timbro o volume e tanto meno dinamico — risiedeva la potenza, intensità, fascino sonoro, facilità melismatica della voce degli evirati. Essi muovevansi sempre in estensione relativamente ristretta propria, nel fenomeno normale, al 2° meccanismo (registro di testa o falsetto); e questa limitata estensione essi la potevano usare a loro bel grado o con voce naturale di petto, cioè robusta, metallica, espansiva, o con voce falsa o finta, ossia morbida, pastosa, a *fior di labbro*.

Allorchè essi avevano ad aggirarsi nella regione più elevata col toccare le note acute ed estra-acute del *Soprano*, era loro ben facile di passare dalla voce laringea inferiore alla voce laringea superiore, più chiaramente: a loro soltanto era dato con disinvoltura senza scacchi e senza grande contrasto d'intensità sonora di portarsi da un registro (o meccanismo) (2) ad un altro, a cagione della più stretta vicinanza di altezza d'intonazione, che evita le note deboli inferiori al registro di testa o falsetto.

Laonde ne proveniva anche un enorme e stupefacente sostegno di espansione respiratoria, in ragione della minimale larghezza glottica e massima capacità toracea (Messa di voce); e la grande duttilità, pieghevolezza nell'esecuzione della tecnica strumentale (Trilli, vibrati, volati, strisciati, mordenti, gruppetti, saltati, *martellati*, *staccati*, ecc., ecc.) per dato e fatto dell'antagonismo fra sviluppo minimo di laringe e massimo dell'intero tronco, con massima economia organica e minimo consumo di forze vitali. Avevamo, in senso con-

(1) L'intero corpo umano è, come sappiamo, il corpo di risonanza della voce.

(2) Ripetiamo sempre e ripeteremo ancora questi nuovi termini onde imprimerli bene nella mente degli studiosi ed evitare confusioni.

trario, il medesimo fenomeno anormale botanico dell'*innesto*, con i suoi risultati meravigliosi, mostruosi.

Nei ragazzi, sino all'età della pubertà, si riscontra lo stesso fenomeno speciale laringeo; giunti però alla mutazione ed al normale sviluppo della laringe, l'estensione maschile si sposta, portandosi in basso ed aggiungendo, a seconda dei casi che determinano le classificazioni, una e persino due ottave alla primitiva loro estensione, suscitando il fisiologico fenomeno normale. Nei *falsettoni* il fenomeno resta normale con la sola differenza che, per continuato esercizio o per facilità innata, essi, si trovano nella possibilità di cantare nelle tessiture di *Contralto* e *Soprano* con pura voce di testa o *falsetto* (1).

A noi poco c'importa qui d'indagare la ragione scientifico-fisiologica tanto dei *meccanismi* (registri) quanto della debolezza ed afonismo nel centro dell'estensione dell'intero organo vocale; a noi poco ci serve nella pedagogia di conoscere se la cagione di questi fatti consista in uno spostamento di corpi di risuonanza, di diversa forma ed azione laringea, delle funzioni successive o simultanee delle corde vere o false o dei nodi vibratorî, ecc. ecc. Nostro obbligo è di constatare il fatto, con portarne sufficiente evidenza; e quindi cercare con mezzi didattici di eliminarne le conseguenze dannose od almeno attenuarle. Un passo in questa direzione potrebbe avanzarsi coll'attenersi — nell'insegnamento del *Canto artistico* — ad accordare ai maschi il 1° meccanismo ed alle femmine il 2° e col cercare di allontanarsi il meno possibile da questa regola e con una media di due ottave di estensione — che crediamo bastevole per l'esecuzione di qualunque opera d'arte — per ciascuna classificazione.

È pertanto verissimo che con uno sforzo laringeo sarà possibile ad una voce di *Tenore* (intendi anche *Baritono*, ma in minor dose) di portarsi in alto per alcune *note* nell'estensione spettante alle voci femminili, usando sempre del 1° meccanismo e ad un *Soprano* (il *Contralto* proporzionalmente in maggior dose) di discendere di alcune note nell'estensione delle voci maschili, usando sempre del loro 2° meccanismo; oppure d'invertire quest'ordine fisiologico e far cantare i maschi con voce di testa o *falsetto* (abbiamo già osservato i

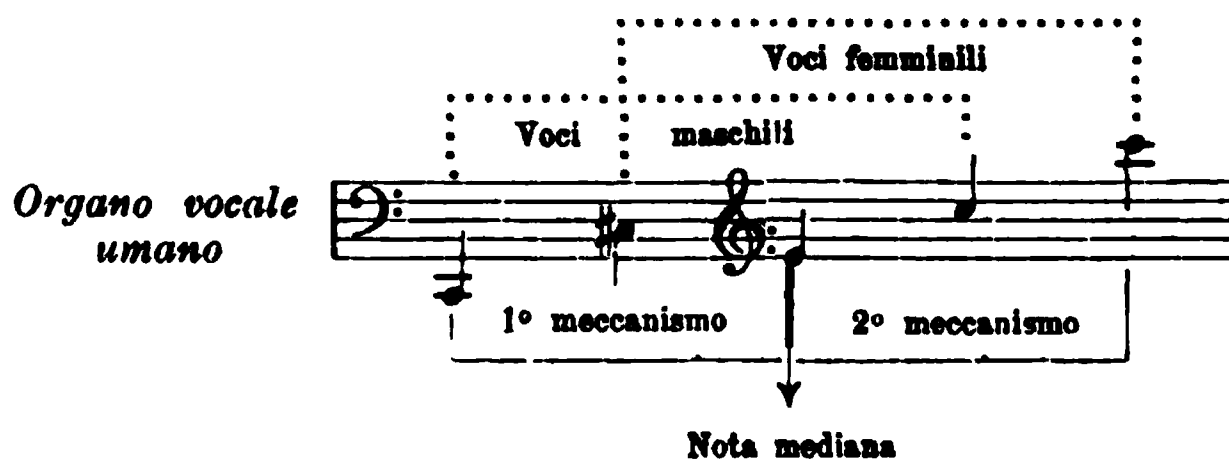
(1) Di qui la provenienza della denominazione di *falsettoni*.

falsettoni) e le femmine in voce naturale o di petto (1) (1° meccanismo). Ma l'*abuso* di questi procedimenti, abbenchè sieno talvolta la prerogativa di alcune voci eccezionali e fenomenali, condurrà ad un inevitabile danno fisico organico, prescindendo dall'effetto anti-artistico: imperocchè per attuar ciò l'organo vocale, cioè torace, collo e testa, sarà troppo minuto e tenue nelle voci femminili, troppo spazioso e robusto nelle voci maschili. In questi pericoli incorrevano raramente gli *Antichi* prima dell'invenzione del canto *a solo*, poichè nelle loro composizioni facevano muovere le voci continuamente in una limitatissima estensione.

Ora, dopo tali ragionamenti, non privi, lo crediamo, di una certa razionalità, chi potrà trovare ancora erronei gli esempî dei *registri* in rapporto al fenomeno speciale, tramandati a noi dai pedagoghi del *Buon Canto* e del *Canto figurato*?

Una dimostrazione illustrativa permetterà di controllare il nostro dire ed apprezzare ancor meglio la differenza fra fenomeno normale ed anormale e suo rapporto coi meccanismi.

Fenomeno acustico normale.



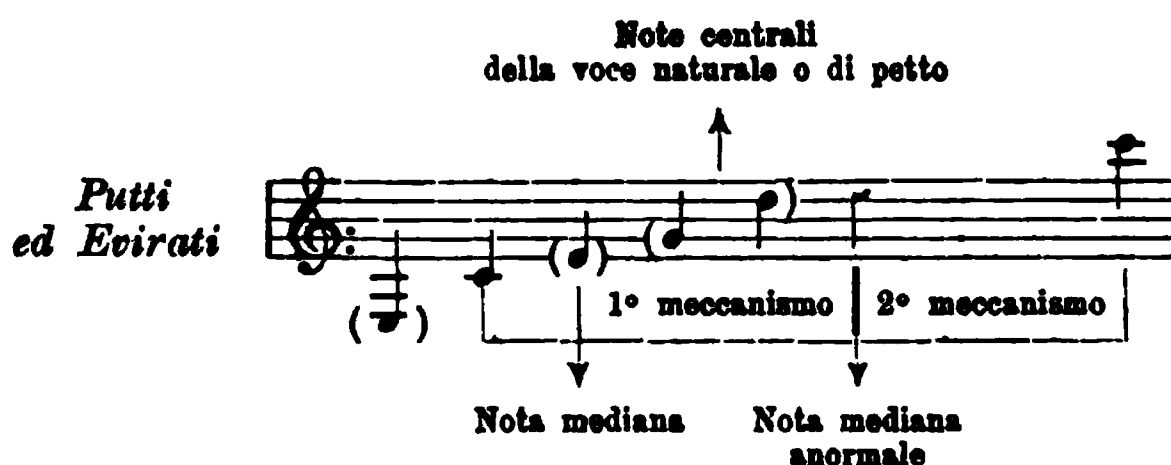
Fenomeno speciale normale.



(1) A questo proposito ricordiamo di aver udito in America una stupenda voce di baritono-donna, tutta in registro di petto. Era il numero sensazionale di un *fashionable vaudeville*. L'inganno era tale che alla fine della sua canzone, che ella cantava dietro le scene, allorchè si presentava al pubblico, emettendo una delle note più profonde e poderose della sua tessitura, un immenso mormorio di stupore invadeva la sala intiera.



Fenomeno speciale anormale.



Adesso ci occuperemo dell'equivoco esistente nell'insegnamento del Canto tra i *meccanismi* ed i *timbri* e da noi tante volte ricordato già. Intorno e su questo equivoco si sono aggirati e finalmente posati tutti i maestri di canto dall'inizio del periodo del *Bel Canto* (intorno al 1790) sino al momento in cui noi stiamo scrivendo; in conseguenza noi pure inclusivamente (1).

Per ben intendersi è necessario risalire alle origini ed alle cagioni dell'equivoco, alle quali in parte fu già accennato allorchè parlammo del Mengozzi nel cenno istorico-pedagogico. L'equivoco fu suscitato dal malinteso fra materiale acustico-laringeo del *Canale d'Appoggio* e materiale acustico-fonetico del *Canale d'Attacco*. Sino al Mengozzi non era stato osservato nell'insegnamento vocale che il solo — o quasi — fenomeno acustico-laringeo; il materiale acustico-fonetico essendosi limitato alla esclusiva lingua italiana — fatta eccezione del *Canto ecclesiastico* che non vien riguardato qui —; materiale puro e semplice ed eminentemente laringeo. Ricordarsi inoltre di non perdere completamente di vista il già considerato fenomeno speciale anormale, nel quale si confinava in massima parte la didattica

(1) Confronta le seguenti teorie con le nostre già esposte nella *Tecnica del Canale d'attacco* ("Rivista Musicale Italiana", vol. VII, fasc. 3°, pag. 501, anno 1900 e seguenti).

vocale dei periodi del *Buon Canto* e *Canto figurato*. In Francia, all'arrivo del Mengozzi, l'insegnamento speciale di quel fenomeno anormale era sconosciuto o poco divulgato; da aggiungere che il materiale acustico-laringeo veniva sino allora poco curato; l'indirizzo prettamente francese occupandosi di preferenza del materiale acustico-fonetico (dizione e declamazione). Ma allorquando fu questione per il Mengozzi di coalizzare, adattare il nuovo materiale acustico-fonetico estraneo alla lingua italiana letteraria — nel quale noi rileveremo qui soltanto le *Vocali miste* (*sons mixts*), le *Vocali nasali* (*sons nasals*) ed alcune aspirazioni iniziali e finali — col puro e semplice (laringeo) *Canto italiano*, egli si trovò di fronte a singolari e nuovi fenomeni di ordine più che altro modulatorio. Il Mengozzi, per lacuna di cognizioni linguistiche, poco sviluppate al suo tempo, da una parte, e per mancanza di studio costante e speculativo dall'altra, non seppe distinguere le caratteristiche che differenziavano il genio delle due lingue, l'italiana e la francese, e le vere cause fonetiche di esse. E credette di poter disciplinare nel solo fenomeno acustico-laringeo tutti i singolari e peculiari aspetti del materiale fonetico francese. Incaricato di fissare e sistemare in un *Metodo* le pratiche discipline vocali, non si peritò d'introdurre spensieratamente nella nostra pedagogia la nuova teoria dei *tre registri* (1), limitandola però — ed in ciò noi riscontriamo la perplessità dell'equivoco — alla sola classificazione del *Soprano*.

Il passo falso era fatto, e da una autorità contro la quale, ai tempi del dogmatismo, virtuosismo ed indifferenza dilettecnica, non era permesso di criticare e scrutinare più attentivamente. Tutti i pedagoghi seguenti accettarono alla cieca quella teoria. Persino il Garcia, abbenchè col suo vasto intelletto avesse espresso dubbî e presentate esperienze nella sua « *Mémoire sur la voix humaine* », non giunse a liberarsi nella pratica dall'equivoco; anzi — non sappiamo se dob-

(1) Il Goldschmidt cade in errore quando ritiene il Garcia quale il fondatore della teoria dei 3 registri (*Deutsche Gesangpädagogik*, pag. 64). In riguardo alla vera e sana teoria dei due registri di *petto* e di *testa* o di *falsetto* egli stesso c'informa che sino dal principio del secolo XIII, il domenicano Geronimo di Moravia distingueva già *vox pectoris* da *vox capitis* (Coussemaker).

iamo farne risalire tutta la colpa a lui od al padre nella sua « *École de Garcia* » — estende quella teoria a tutte le classificazioni. Lo stesso nostro Stockhausen, discepolo di quella scuola e malgrado la sua innovazione, ammette pure la teoria dei tre registri; registro di *petto*, di *falsetto* e di *testa*; voltando però con un gradino già più avanzato di logica, la espressione « registro di falsetto » in quella di « registro di mezzo » (*Mittelregister*). Allo Stockhausen spetta però tutto il merito di aver scorto per primo il 3° *timbro* (vocale *Ů* [ui] e sue modulazioni); ma non approfondì la sua investigazione sino a condurlo ad applicarla praticamente all'insegnamento teorico-pratico. Noi, tentando di far ciò, giungiamo ad evitare l'equivoco nel ragionare così:

Il fenomeno dei *timbri*, come fu definito, è un esclusivo prodotto acustico-fonetico del *Canale d'Attacco*. La lingua letteraria italiana possiede soltanto due *timbri*: il *chiaro* (vocale *I* e sue modulazioni) e l'*oscuro* (vocale *U* e sue modulazioni); e questi due timbri corrispondevano esattamente per numero ai due differenti *meccanismi* laringei — denominati, nei periodi classici del *Buon Canto* e del *Canto figurato*, empiricamente: *registro di petto* o *voce naturale* e *registro di testa* o *falsetto* — ciò che non poteva dare incentivo a nessun equivoco o malinteso. Ma nella lingua francese e nella tedesca, come sappiamo, invece di *due* timbri se ne incontrano *tre*, per il presentarsi del nuovo materiale fonetico straneo alla lingua italiana letteraria delle *vocali miste*. Questo nuovo timbro, o meglio questo terzo timbro, che è una mistura del timbro chiaro ed oscuro, fu scambiato e ritenuto un nuovo *meccanismo laringeo* (1).

Ed ora si spiegano tutte le aberrazioni e confusionismi ai quali,

(1) Di qui in avanti abbandoneremo per sempre l'espressioni classiche, ma antiquate ed irrazionabili, di *registro di petto* e *registro di testa* o *falsetto*, accordando al primo il nome di *primo meccanismo*, al secondo il nome di *secondo meccanismo*, e ciò per soddisfare pure ad un desiderio di Manuel Garcia (figlio), il quale nella sua *Mémoire* dice, a proposito delle denominazioni di *registro di petto* e *registro laringeo*: " La première donne une fausse idée du lieu où naît la série de sons dont il s'agit; la seconde ne détermine pas le point précis où naissent les vibrations. Ne faudrait-il pas leur substituer un nom plus précis et plus rationnel? ", (pag. 18).

in un tempo a noi più prossimo, ha dato luogo questo lamentevole equivoco.

Qui basti il ricordare il fatto di diverse autorità pedagogiche, che hanno presentato, nei loro lavori didattici, le teorie di *quattro, cinque* e persino *sei registri* differenti. Fra gli altri il Garcia, con un quarto registro detto di *contrabasso*; il Delle Sedie col *grave* ed *elevato* registro di petto; e segnatamente il Nehrlich nella sua *Gesang-Schule* (Berlino, 1844), che presenta la sorprendente teoria di *cinque registri* per ciascuna classificazione. Ma dimorando ed avanzando sempre più nell'equivoco e tenendo conto che tutta l'estensione dell'organo vocale umano si divide in due meccanismi laringei, e che in ciascuno di essi si possono riscontrare tre differenti *timbri* buccali, non sarà difficile di provare che in quell'estensione intiera si rimarca un totale di 6 varietà di suono vocale tanto acustico-laringeo, che acustico-modulatorio.

Come pure facilmente si comprende il procedere di altre autorità pedagogiche, quali la Lilly Lehmann, il Müller-Brunow e seguaci, le quali proclamano altamente che nella produzione della voce non esistono *registri*. Infatti, se si osserva unilateralmente una sola classificazione, l'evidenza sarà presto trovata: imperocchè le voci femminili e segnatamente le voci di *Soprano* (tale è la classificazione della voce della Lilly Lehmann), muovendosi in un sol *meccanismo*, non incontreranno *registri*, ossia difficoltà, intoppi meccanico-laringei. Lo stesso sia detto per le voci maschili, se si limiteranno a cantare — come, fu detto, lo richiederebbe il *Canto Artistico* — in un sol *meccanismo*.

Anche noi abbiamo fabbricato sino adesso precetti e massime teoretiche su basi confusioniste, perchè le sole esistenti ed ammesse generalmente; e sino a tanto che uno scandaglio più profondo ed esatto non ci fu possibile di gettare, mediante uno studio linguistico comparativo tra favelle classiche e moderne cantabili e la favella madre, *la Sanscrita*; studio che fececi intravedere orizzonti e campi nuovi più confacenti, più logici all'esigenze dei tempi moderni; dandoci nell'istesso tempo la chiave onde interpretare giustamente e rettamente le massime empiriche dell'*Antica Scuola*, e per scorgere distintamente le aberrazioni ed esagerazioni della *Scuola Moderna*.

Riserbiamo ad altro momento di spiegarci dettagliatamente come si conviene in proposito di queste nuove ricerche ed indagini (1).

*
* *

Tanto più strano si presenta il dimorare nell'equivoco dello Stockhausen inquantochè egli stesso nel paragrafo X riporta l'appoggio scientifico dell'investigazione laringea, la quale è, dopo tutto, in contraddizione con la teoria mengoziana dei tre registri; poichè essa presenta — sempre secondo lui stesso — *due* sole forme diverse della glottide. Il Fétis, anche in tempi più lontani — e seguace delle teorie del Bennati, un dottore in medicina e valente esecutore — ci ammoniva nel suo *Méthode des Méthodes* « che se i professori che ammettono tre registri nella voce di *Soprano* (egli colpisce qui direttamente il Mengozzi e seguaci) avessero conosciuto meglio la costituzione fisiologica di queste voci, avrebbero compreso che essendoci soltanto due organi fonatori, il 1° laringeo inferiore, il 2° laringeo superiore, questi organi sono essi stessi i registri della natura e che non ce ne possono essere altri ».

Più avanti nello stesso paragrafo lo Stockhausen si lamenta che i lavori di anatomia si occupino soltanto di due registri, di petto e di testa. Ma ciò è naturale; l'anatomia, scienza esatta, fisica, non occupandosi che del fatto acustico, non poteva discernere che i due diversi meccanismi. Spetta alla fonologia e segnatamente alla fonologia comparata sperimentale, cioè in rapporto con i fenomeni vocali-artistici, di spiegare, chiarire l'altro fatto fisiologico dei diversi timbri e loro modificazioni ed articolazioni.

Ed in braccio al confusionismo egli confessa lealmente la sua perplessità nella questione dei registri, e conclude dicendo che non si permette nessun apprezzamento neppure d'indole generale; non rimanendogli che rimettersi esclusivamente alle sue conoscenze pratiche ed esperienza d'insegnamento. E riannodandosi al suo principio innovatorio delle intime relazioni fra suono acustico ed elemento fo-

(1) Vedi Op. cit., di prossima pubblicazione.

netico, cerca di trovare in quelle la cagione e la spiegazione dei tre registri; i quali separandoli dall'equivoco vanno qui ritenuti per i tre timbri, chiaro, oscuro e misto. Quali esponenti di quelle relazioni egli presenta le consonanti *P, T, K*; e noi — unendo queste alle tre principali modificazioni od emissioni vocali (timbri): vocale *U*, timbro oscuro; vocale *I*, timbro chiaro; vocale *Ū* (*u* francese), timbro misto — tentiamo, sempre in via di saggio, col presentare il seguente prospetto sinottico generale, di realizzare teoricamente l'estrinsecazione completa del materiale acustico-fonetico. Dividiamo il prospetto in due parti; prima parte, fenomeno normale acustico del *Canale d'appoggio*; seconda parte, fenomeno normale acustico-fonetico del *Canale d'attacco*.

Saggio illustrativo per la sistemazione razionale dei meccanismi laringei nel *Canale d'appoggio* e dei timbri vocali ed articolatori delle lingue cantabili nel *Canale d'attacco*.

PRIMA PARTE

INTONAZIONE ED ESTENSIONE DELLA VOCE LARINGEA NEL CANALE D'APPOGGIO (QUANTITÀ).

Elementi fonetici rappresentativi:

Simbolo espirativo

H

Vocale inerente

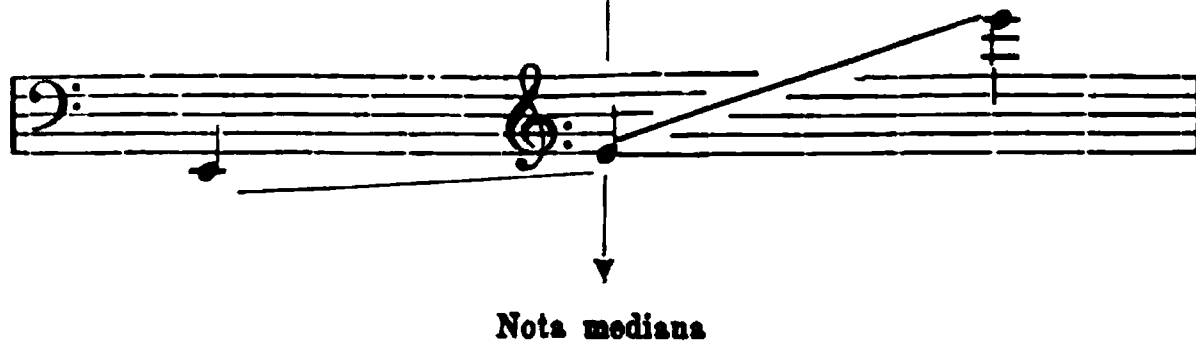
A

1° meccanismo o voce laringea inferiore.

(Classificazioni maschili)

2° meccanismo o voce laringea superiore.

(Classificazioni femminili)



SECONDA PARTE

ARTICOLAZIONI E MODIFICAZIONI DELLA VOCE O SUONO CANTATO (QUALITÀ)
NEL CANALE D'ATTACCO.

Timbro chiaro

Timbro misto

Timbro oscuro

*Attacco palatale:**Attacco cerebrale:**Attacco labiale (1):*cons. *K* e sue articolazioni*T* e sue articolazioni*P* e sue articolazionivocale *I**Ü**U**ì**ù**ù**é**oé**ó**è**oè**ò**a* chiara*a* mista*a* oscura*A*

vocale inerente

H

simbolo espirativo.

Da osservarsi nel prospetto: 1° che la vocale mista *oè* è il cosiddetto *Suono Primario* (*Primärton, Primärer Ton*), il quale con una sottile — per non dire sofistica — diversità d'interpretazione, si ritrova, più o meno unilateralmente, applicato all'insegnamento vocale,

(1) Gli attacchi gutturale, dentale e nasale tanto consonantici quanto vocali essendo, come fu già detto, peculiari caratteristiche di una lingua cantabile, non possono tenersi in conto in un prospetto generale dell'emissione vocale nel *Canto artistico*.

e quale fattore importantissimo, tanto nelle fasi del *Canto della lingua* quanto del *Canto Artefatto* della *Scuola Moderna*; 2° che l'*A mista*, ossia la maggior espansione sonora (quantità) del timbro misto, ci sembra la vocale che il nostro Stockhausen chiama *vocale par excellence*. Questa vocale è però, come del resto tutte le altre modulazioni ed articolazioni sonore, un prodotto modificato del simbolo espirativo *H* e vocale inerente *A*, segni alfabetici peculiari, e nella loro più semplice e pura estrinsecazione fonetica, alla favella *sanscrita*, che, secondo essa appunto, si trovano per ogni dove, si ritengono incluse tanto nei meccanismi e classificazioni, quanto nei timbri e loro modificazioni ed articolazioni sonore (e mute per la sola *H*). E benchè non si presentino direttamente in nessun gesto fonetico, sono il principio e la fine di ogni elemento fonetico e di ogni suono acustico (vedi prospetto che principia col simbolo espiratorio e termina col medesimo).

Inoltre si ricordi bene che il *timbro misto* non è un timbro originario, indipendente; ma bensì un amalgamento, una fusione dei timbri chiaro ed oscuro come facilmente ci è dato di vedere nel prospetto. *Ü* (u francese) non è che un connubio delle vocali primarie *I* ed *U* o se vuolsi dire meglio in senso fisiologico: una riunione delle posizioni nel *Canale d'Attacco* degli organi movibili tanto della vocale *I* quanto della *U*, e ciò simultaneamente. Così dicasi per tutte le altre *vocali miste*. Questo fatto fisiologico fonetico fu la cagione del *malinteso dell'unione dei registri*.

Nel dir ciò noi tocchiamo al paragrafo XI nel quale lo Stockhausen, con la abituale intuizione, ma dimorando sempre nel malinteso, esclama: « I registri (qui intendi meccanismi) s'incrociano; è legge naturale ». Questo va bene e sino a tanto che parlasi di meccanismi laringei, come abbiamo già veduto. Ma allorquando per incrociamiento vogliasi intendere unione, fusione, mescolanza dei medesimi — come è stato inteso sino al presente nell'insegnamento vocale — si cade nell'errore. Poichè per ripetere con lui: i meccanismi potranno bensì incrociarsi, sostituirsi l'uno all'altro, ma non potranno *mai* connubirsi e tanto meno neutralizzarsi: essendo fisiologicamente inammissibile, incompatibile il concorso simultaneo di due differenti meccanismi laringei — che è lo stesso che dire, diverse azioni muscolari, nervose, cartilaginose, ecc. — nella produzione del medesimo suono.

Altra cosa però è se si tratta di *messa di voce* (paragrafo XII ed ultimo). In questo caso ci troveremo davanti ad un fatto di ordine acustico-fonetico (qualità, volume) e non esclusivamente acustico (intensità, quantità). Qui sono i *timbri* i principali fattori del fenomeno artistico (1).

In esso i *meccanismi* agiscono non per concorso *simultaneo*, ma *successivo*; mentre i *timbri* possono concorrervi tanto nell'uno che nell'altro aspetto. E qui siamo tutti d'accordo.

I reconditi rapporti fra i *timbri* e la *messa di voce* e l'esatto equilibrio della forza dinamica, cioè maggiore e minor ampiezza (quantità) di *suono*, e maggiore e minore volume (qualità) di *vocale*, sono la più splendida riprova ed il più perfetto coronamento del contenuto didattico teorico-pratico del *Canto Artistico*. Allo Stockhausen va accordato il merito di aver per primo tentato di scoprire questi rapporti, trovare quest'equilibrio: ma in braccio all'equivoco ed al malinteso la sua applicazione resta imperfetta ed in parte erronea; e con lui non possiamo, come per le questioni dei *registri* e *timbri* e giusto in conseguenza di quelle, accordare intieramente con i suoi risultati. Questa mancanza di corrispondenza fra intuizione ed applicazione nel presente lavoro stockhausiano ci verrà ancor più palesata allorchè c'incontreremo nella parte pratica di esso.

(Continua).

C. SOMIGLI.

(1) Ed il Mancini con ragione osserva: " ma questa difficoltà gli verrà in parte scemata, se nel fare il detto esercizio *pianterà* bene la bocca, che la deve concepire. La bocca, nell'intraprendere la nota dev'essere appena aperta, giovando moltissimo per far uscire la voce nel principio con dolcezza, per poi gradatamente rinforzarla, con aprire la bocca sino a quel segno prescritto dall'arte „ (Op. cit., pag. 151). E questa non è tecnica del *Canale d'attacco*? Sempre, s'intende, allo stato embrionale ed empirico.

VARIETÀ

L'ONESTÀ DI UN CONFERENZIERE (*)

Da una conferenza all'altra, a gloria ed onore della critica italiana! Da quella cioè del d'Atri, presa, forse, un po' troppo sul serio dall'amico Torrefranca, a questa che seguirà del Petrucci: da prendersi con quelle molle che si adoperavano nel medio evo per gli appestati, per non insozzarsi le mani di pus infettivo.

Da un plagio all'altro, ad onore e gloria, come sopra: da quello del sig. L. P., direttore di una Rassegna internazionale di musica e promettitore di un trattato di musicologia, a questo di un traduttore dei traduttori di epistolarî, di un conferenziere-*réclame*.

GUALTIERO PETRUCCI, *Il sentimento religioso nell'opera di R. Wagner*, 1908, pagine 32, con ritratto dell'autore. Costa centesimi sessanta.

pag. 4. " Proprietà letteraria ,
(sic!)

Nulla.

MARCEL HÉBERT, *Le sentiment religieux dans l'œuvre de R. Wagner*, 1895, pagine 245, senza ritratto dell'autore. Costa franchi tre e cinquanta.

Nulla.

pag. 3. Chapitre premier. L'idéal de R. Wagner.

(*) La " Rivista ", ha, purtroppo, fatto una recensione lusinghiera della conferenza di cui si tratterà; la buona fede del Dott. O. C., maestro, ammirato e rispettato, di critica storica della musica, è stata sorpresa. Abbiamo perciò sentito ancor più vivo il dovere di denunciare e di protestare.

pag. 5. Comincia la conferenza così: L'artista in Wagner non è separato (!) dal filosofo: mai, infatti, egli cessa di preoccuparsi del senso della vita e di cercare una soluzione all'universale enigma; soluzione che procurava di rendere accessibile a tutti. Egli tentò di liberarla dalle formule astratte e di tradurla in un linguaggio artistico che tutti possono comprendere (Che bella *consecutio temporum* nei due periodi!)

A questo punto il Petrucci ridiventa "originale", la réclame all'epistolario da lui tradotto (davvero?) mancando, *et pour cause*, nel libro dell'Hébert. Ma il Petrucci incorpora nel testo la traduzione della lettera che l'Hebert mette in nota:

Nella lettera sulla Musica, che farà parte del III° volume dell'epistolario — da me (!) raccolto (?), tradotto (davvero?), illustrato ed edito da Angelo Solmi, di Milano, Wagner scrive: "La Musica è un linguaggio egualmente intelligibile a tutti gli uomini ed essa doveva essere la potenza conciliatrice, la lingua sovrana che, risolvendo le idee in sentimenti, offrisse un organo universale di ciò che l'intuito (*sic*) dell'artista ha di più intimo: organo d'una portata (!) senza limiti, soprattutto se l'espressione plastica della rappresentazione teatrale le dava (!) quella chiarezza che la pittura ha potuto solo fin qui reclamare come suo privilegio esclusivo.

Wagner non si dissimulava le difficoltà ecc.

pag. 4. L'artiste en Wagner est doublé d'un philosophe. Jamais, en effet, Wagner ne cessa de se préoccuper du sens de la vie et de chercher une solution à l'universelle énigme. Cette solution qu'il entrevoyait il crut de son devoir de la rendre accessible à tous. Il essaya de la dégager des formules abstraites et de la traduire en un langage artistique que chacun pût comprendre.

La musique est une langue également intelligible à tous les hommes et elle devait être la puissance conciliatrice, la langue souveraine qui, résolvant les idées en sentiments, offrit un organe universel de ce que l'intuition de l'artiste a de plus intime: organe d'une portée sans limites surtout si l'expression plastique de la représentation théâtrale lui donnait cette clarté que la peinture a pu seule jusqu'ici réclamer comme son privilège exclusif.

Wagner ne se dissimulait point les difficultés etc.

Da questo punto in poi noterò soltanto le pagine e righe saccheggiate, riservandomi tuttavia di fare qualche confronto esilarante ed osservando che nel Petrucci non vi ha una sola

parola originale che serva, comunque, a rilegare insieme due periodi anche quando essi, nel volume dell'Hébert, siano a distanza di venti pagine.

Tutta la conferenza è insomma espunta brano per brano e tradotta alla meglio da quel volume.

pag. 5, riga 1-4; 8-12; pag. 6, riga 1-2; pag. 7, riga 1-3; 5-21; pag. 8, 9, 10, riga 1-16.

Nulla.

pag. 21, chap. II. Art et philosophie. § 1, Art et Méthaphysique.

In un'appendice etc.

Dans un appendice etc. pag. 22 col brano:

Dimostrazioni filosofiche! Nozioni astratte! Ma chi dunque ne ha mai cercate nei drammi di Wagner? (Come è convinto il sig. Petrucci!) Nello studio di (*sic*) KUFFERATH su *Tristano e Isotta* questi si scaglia contro etc.

Des démonstrations philosophiques! Des notions abstraites! mais qui donc en a jamais cherché dans les drames de R. Wagner? [Quel regrettable malentendu!] Nous trouvons pareille méprise dans l'étude de M. KUFFERATH sur *Tristan et Iseult*; M. Kufferath s'élève contre ceux etc.

E il *malentendu* e le *méprise*? Ma *méprise* dovette sembrare troppo difficile da tradurre!

pag. 23, riga 1-10.

Io protesto al pari di (*sic*) Kufferath.

pag. 24, riga 9. Nous protestons aussi hautement que M. Kufferath contre ceux etc.

Che uomo di fegato e come è personale il sig. Petrucci: *io* protesto!

pag. 24. Ce serait confondre la musique avec la littérature, pag. 25, riga 1-7.

Il Petrucci non ha capito e non ha tradotto questa riga troppo "critica".

La certezza in metafisica suppone sempre l'intervento istintivamente *voluto* o liberamente accettato di qualche sentimento profondo sotto forma di coscienza oscura primitiva.

pag. 25, riga 7-11: La certitude, en métaphysique, suppose toujours l'intervention instinctivement *subie* ou librement acceptée de quelque sentiment profond, forme de conscience obscure, primitive.

Come è intelligente quel *voluto* invece di subito! Quanta penetrazione psicologica!...

pag. 25, riga 1-11; pag. 26, riga 3-18,

ma il Petrucci salta il branetto

Impulsion, désir, tendance attractif: n'est-ce pas-là le monde émotionnel?

e traduce con un semplice " possederla „

" nous y rattacher, pour nous en pénétrer et pour en vivre „

pag. 27, riga 1-11.

Ed ora un'altra filza di numeri senza commenti:

§ 2, Art et morale, pag. 28: 1-15; 29: 7-16. Cap. III, Jésus de Nazareth. § 1, Histoire de l'esquisse: pag. 37: 1-7; pag. 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45.

Il Petrucci, traduttore (?) dell'epistolario wagneriano, traduce... dal francese:

Tutto il mio affare è di scrivere un'opera per Parigi „

Toute mon affaire, c'est d'écrire un opéra pour Paris (lettera a Liszt).

Ma è inutile continuare e d'altra parte la nausea ci vincerebbe. L'ultimo plagio è a pag. 217-18. Soltanto per mostrare come il Petrucci abbia inteso la traduzione del tedesco (e del tedesco di R. Wagner!) dell'epistolario, offro al lettore, senza commenti, il confronto di questi due brani.

Scriva il Petrucci a pag. 17:

In una lettera del 9 agosto indirizzata a Teodoro Uhling, *compresa nel II volume dell'Epistolario testè pubblicato* etc. etc.

Wagner dà i particolari più precisi sulla sua futura opera.

Il mio amico Liszt vuole ad ogni costo che io scriva un'opera per Parigi; ci sono andato e mi sono inteso con un poeta di fama. Debbo

Mon ami Liszt veut à toute force que j'écrive un opéra pour Paris; j'y suis allé et me suis entendu avec un poète en renom. Je dois

fornirgli lo schizzo completo per un poema di opera; egli lo comporrà in francese e si occuperà di farmi avere la commissione del (*sic*) Grand-Opéra. Attualmente, oltre al mio *Siegfried*, ho in testa due soggetti tragici e due comici, ma nessuno mi pare adatto alla scena francese. Ne ho un quinto, poco m'importa in quale lingua verrà al mondo: Gesù di Nazareth. Penso di offrire questo soggetto ai francesi e spero liberarmi così di tutto quest'affare perchè prevedo lo spavento (!!) che questo soggetto cagionerà al mio collaboratore etc.

lui fournir l'esquisse complète pour un poème d'opéra; il le composera en français et s'occupera de m'obtenir la commande du Grand-Opéra. Actuellement, outre mon *Siegfried*, j'ai en tête deux sujets tragiques et deux comiques, mais aucun d'eux ne me semble convenir à la scène française. J'en ai un cinquième, peu m'importe dans quelle langue il viendra au monde: Jésus de Nazareth. Je pense offrir ce sujet aux Français et j'espère me débarrasser ainsi de toute cette affaire, car je pressens l'effroi que ce projet va causer à mon collaborateur etc.

È comico poi che vengano tralasciate le pagine 174 e 175 sul *Parsifal*, le quali sono capitali non solo per l'interpretazione di quel dramma, ma per la comprensione precisamente di quel sentimento religioso che è argomento della conferenza: tali le giudica, ad esempio, il Dauriac. Io, dunque, non ci metto nè sale nè pepe.

Si intende che i giornali, come lodarono a suo tempo questa onesta conferenza-*réclame*, detta in non so più quante città d'Italia, così lodarono e lodano le eleganti traduzioni dal tedesco del sig. Petrucci.

E giacchè siamo in regioni wagneriane, ricordiamo, ad affermare la continuità di pensiero e di metodo che vi ha nella critica italiana, una conferenza detta parecchi anni fa sull'interpretazione allegorica e sul sustrato metafisico del mito wagneriano dei *Nibelunghi*.

I veri protagonisti, disse quel critico, non sono Siegfried e Wotan, ma la spada di Siegfried e la lancia di Wotan, e dimostrò l'asserto con gran lusso di citazioni wagneriane e di raffronti. Un giornale commentò che il conferenziere in parola entrava, con questa sua originale interpretazione, nel novero dei critici più colti e più penetranti, e gli altri fecero coro.

Ma il vero protagonista..... della conferenza era Riccardo Wagner (vedi la medaglia commemorativa della prima rappresentazione di Bayreuth, con, nel verso, la spada e la lancia in-

crociate fra i nomi delle quattro giornate della "Tetralogia „) e per lui Georges Noufflard nel suo *Richard Wagner d'après lui-même*.

Ma Georges Noufflard non poteva protestare contro un tale... colpo di mano, essendo morto prima di compiere il terzo volume della sua paziente e delicata opera.

Marcel Hébert, se crede ne valga la pena, può invece protestare e per il furto della conferenza e per la traduzione della lettera.

Io consiglio poi a varî traduttori francesi dell'epistolario wagneriano di acquistare una copia dell'epistolario (come dire?) petrucciano. Deve essere molto interessante.

MERLINUS COCCAIUS.

RECENSIONI

Storia.

N. BENNATI, Quattro lettere inedite di Gaetano Donizetti e una lettera inedita di Giacomo Meyerbeer con note. — Ferrara, 1908, G. Zuffi.

Le quattro lettere del Donizetti hanno scarsa importanza, nè aggiungono particolari nuovi sulla carriera artistica del celebre maestro. Nella prima e nella terza si accenna al buon esito della *Parisina* e del *Conte d'Essex*; nella seconda è annunciata prossima la rappresentazione del *Roberto Devereux*; e nell'ultima troviamo ricordo della *Lucrezia Borgia* eseguita a Ferrara sotto il titolo di *Giovanna I di Napoli*.

La lettera di Meyerbeer poi è affatto insignificante.

Sono tutte dirette al maestro Angelo Lodi, ferrarese, che in patria godè buona fama di compositore nel genere sacro.

O. C.

F. CIPOLLINI, Appunti di storia e critica del melodramma. — Padova, 1908, Drucker.

Sulla questione delle origini l'A., che studia l'argomento dal lato letterario piuttosto che dal lato musicale, presenta alcuni appunti dei quali non sempre si giovarono gli storici dell'arte; ma nel suo lavoro risaltano deficienze enormi, che vanno sempre aumentando quanto più ci avviciniamo all'epoca nostra.

Ad appoggio di questa mia osservazione basterà che noti come l'A., dopo aver accennato alla *Dafne* del Rinuccini, passi all'*Andromeda* del Ferrari, trascurando affatto la creazione del melodramma moderno per merito del Monteverde, di cui non ricorda nemmeno il nome; e come poi, invece di dettagliare in

maniera ordinata l'evoluzione della musica teatrale, si dilunghi a parlare dei libretti allestiti dallo Zeno e dal Metastasio, dedicando a sbalzi poche linee solo agli ultimi grandi maestri dell'arte italiana.

Nè posso tacere il massimo guaio insito nel lavoro del sig. Cipollini: ciò che egli dice in fatto di arte e di storia musicale dimostra troppo evidentemente le sue scarse cognizioni in proposito, sicchè anche le citazioni, talvolta disperate, che appronta, riescono quasi sempre inefficaci. O. C.

Ferrara a Gerolamo Frescobaldi - 1908. — Ferrara, 1908, Stabilimento Tipo-Litografico Ferrarese.

Ultimo omaggio che il paese natale rende al grande organista, solennizzando il terzo centenario dalla prima pubblicazione di lui, comparisce questo splendido volume, in cui, per cura del sig. N. Bennati, sono raccolti scritti vari di musicisti illustri, italiani e stranieri, a ricordo dell'avvenimento.

Vi ho letto con vivissimo piacere un'infinità di notizie e di pensieri concernenti il maestro da commemorare, fra i quali è notevole per la storia dell'arte un articolo di F. S. Haberl, dedicato più specialmente e più competentemente alla vita ed alle opere di Gerolamo Frescobaldi. Altri appunti, abbastanza importanti per lo stesso riguardo, sono sparsi qua e là nel volume per la penna di molti valentuomini, e servono benissimo a mettere sotto luce meridiana il musicista del quale scarse notizie giunsero fino a noi, e del quale le composizioni geniali in maggior parte giacciono sempre *inutil pondo* nelle biblioteche pubbliche. O. C.

P. G. VALE, La "Schola cantorum", del Duomo di Gemona ed i suoi Maestri. — Gemona, 1908, G. Toso.

L'Autore, consultati l'Archivio Comunale e l'Archivio Arcipretale di Gemona, ha ristretto in brevi pagine notizie considerevoli per la storia musicale del suo paese, specialmente riguardo il tempo antico.

Sulle origini della *Schola cantorum* in Gemona è impossibile precisare una data; però in un inventario del 1401 si accenna ad un *Breviarium antiquissimum* e ad un *Graduale antiquum*, che si conservavano in *Sacristia*, fuori d'uso, forse perchè la loro notazione non era più conosciuta dai cantori; ciocchè lascia supporre che l'istituzione della *Schola* durava allora da molto tempo.

È noto, invece, il nome di un musicista, Sondone Pivatore, vivente nel 1272, all'epoca della costruzione dell'organo della chiesa di S. Maria, lavoro fatto da P. Giovanni Pertoldus da Cividale.

Fino dai primi anni del trecento poi sono ricordati i Graduali e gli Antifonarî che si possono ancora ammirare nel Duomo di Gemona; uno di essi è miniato da Frate Franceschino, scolaro di Giotto nel 1317; un altro, dono del Patriarca Bertrando, è ornato di belle e graziose iniziali, e degli stemmi del Patriarca, della provincia aquilejese e del comune di Gemona.

Altre note del trecento dimostrano l'esistenza fiorente della *Schola*; ma troviamo solo più tardi, pei secoli XVI e seguenti, maggiori dettagli riguardo i maestri che istruirono i cantori e diressero la musica sacra a Gemona. Fra essi meritano speciale menzione: Pre Pietro, buon compositore, che si avvicina per dolcezza e genialità allo stile di Josquin de Près; Frate Bonaventura Verillo Napoletano, che fondò l'archivio musicale del Duomo di Gemona, fornendolo della musica più eccellente dell'epoca; Giovanni Ferretti, autore di *Canzoni alla Napoletana*, molto apprezzate (Fétis) per un'originalità spiccata; e Madrisio Marsilio Casentini *admodum peritus in scientia musicali*, che scrisse pregievoli *Madrigali* e pezzi liturgici.

Verso la fine del secolo XVII entrò in chiesa l'orchestra, e così la *Schola cantorum*, perdendo, pel gusto corrotto, il favore che le sarebbe spettato, fu un po' trascurata. Essa tuttavia continuò a prestare l'opera sua nelle funzioni ecclesiastiche anche quando, nel principio del secolo scorso, cominciò e progredì miserevolmente la decadenza della musica sacra.

Altri appunti sull'arte musicale a Gemona riferisce l'Autore, al quale siamo lieti di tributare una giusta lode per l'opuscolo, denso di appunti interessanti, da lui pubblicato, ed esprimiamo l'augurio che, seguendo il suo esempio, altri studiosi della musica sacra si prendano la cura di compiere lavori consimili.

O. C.

M. BRENET, Haydn. — Paris, 1909, Alcan.

Michel Brenet, ben noto ai lettori della "Rivista Musicale Italiana", per le sue importantissime ricerche sui liutisti francesi del cinquecento e del seicento, arricchisce con un eccellente libro su Haydn la collezione dei *Maîtres de la musique*, da lui stesso iniziata trattando del *principe della musica*, il Palestrina.

Oggi questa collezione, diretta da M. J. Chantavoine, è giunta al decimo volume, mentre sono in preparazione altre monografie su musicisti antichi e moderni, alle quali attendono i più valenti scrittori francesi d'arte musicale.

Del maestro, fecondissimo in ogni genere di composizione, al quale dobbiamo risalire per comprendere il sentimento finemente espressivo di una melodia fresca e pura, d'una originalità *sui generis*, e per trovare l'inizio più efficace dato alle forme stromentali moderne, M. Brenet ricorda le piccole vicende della vita, tutta dedicata all'arte; e poi, in speciali capitoli, ne studia le composizioni: opere teatrali, musica religiosa, oratorî e musica stromentale.

L'erudizione di M. Brenet in fatto d'arte musicale e l'accuratezza delle indagini da lui compiute investigando nella ricca bibliografia Haydina, fanno del presente lavoro il libro più autorevole per conoscere nella sua ampiezza il genio di Haydn e nel tempo stesso il miglior omaggio reso al grande musicista in occasione del prossimo centenario dalla sua morte.

O. C.

L. DE LA LAURENCIE, **Rameau**. Biographie critique illustrée de douze reproductions hors texte (*Les musiciens célèbres*). Paris, H. Laurens.

I volumi di questa collezione hanno il pregio dell'eleganza e della spigliatezza. Vi manca, parmi, il concetto che coordini le singole monografie a formare la storia completa della musica moderna dalle origini della rinascenza occidentale; sicchè la serie finora pubblicata presenta una certa impronta di raccoglimento, che però non offusca il merito della maggior parte dei lavori compresi a scopo *d'enseignement et de vulgarisation*. Dovrebbe anche riguardare i musicisti che a buon diritto possono dirsi *celebri*. Del resto l'editore potrà facilmente riparare alla ristrettezza del quadro finora tracciato coll'ammettere nella collezione studi biografico-critici sui grandi maestri antichi che maggiormente contribuirono alla creazione dell'arte attuale.

Di Rameau si sono occupate in questi ultimi anni varie Riviste musicali di Francia ed anche d'Italia (cfr. la "Rivista musicale Italiana", del 1902-03) su qualche dettaglio della sua vita o sulla portata dell'opera sua di musicista teorico e pratico; oggi M^r de la Laurencie condensa in piccolo volume le notizie disperse, in modo da ricomporre intera la figura del celebre maestro. E vi è riuscito benissimo; alla biografia di Rameau

succede l'esposizione semplice ma evidente, della sua teoria musicale e dell'estetica di cui si valse il compositore di una musica apprezzata anche al giorno d'oggi per le sue qualità di chiarezza, di concisione e di espressione.

L'Autore conchiude: Rameau “ fut un artiste complet. Sorte
 “ de *deus bifrons*, à la fois philosophe et musicien, homme de
 “ pensée et homme d'imagination, Rameau retire de ce double
 “ caractère un'originalité exceptionnelle. Il sait ce qu'il fait et
 “ pourquoi il le fait; il se crée un style personnel, homogène,
 “ une manière pleine de force et de charme, et où passe discrè-
 “ tement je ne sais quelle mélancolie. Mais, en même temps, et
 “ ceci nous semble susceptible d'expliquer comment on le traita
 “ tour à tour d'attardé réactionnaire et d'audacieux novateur,
 “ ce dieu au double visage regarde d'un côté le passé et de
 “ l'autre l'avenir. Du côté de l'opéra, c'est le passé qu'il fixe,
 “ sans vouloir ou sans pouvoir en détourner les yeux. Fidèle à
 “ la conception de l'opéra aristocratique, mythologique et galant
 “ du XVII^e siècle et de l'époque de la Régence, il élève jusqu'à
 “ l'apogée le genre cultivé par ses devanciers. En lui, se ras-
 “ semblent comme en un faisceau triomphal les énergies de
 “ l'ancienne musique dramatique française. De ce côté là, Ra-
 “ meau se laisse dépasser par son temps, car d'autres idées ont
 “ surgi qui cheminent irrésistiblement, emportant l'esthétique de
 “ la tragédie lyrique vers un idéal plus élargi L'astre de
 “ Gluck ne va pas tarder à se lever, et éclipsera le vieil opéra
 “ français. Tout au contraire, Rameau musicien et symphoniste
 “ régarde l'avenir; il laisse entrevoir des possibilités, il découvre
 “ de vastes horizons, et les nobles effigies qu'il frappe dans
 “ l'inaltérable métal de sa musique représentent les ancêtres
 “ des glorieux ouvrages qui, à la fin du siècle, jetteront un
 “ éclat sans pareil „.

In fine si trovano l'elenco delle opere di Rameau e la biblio-
 grafia che lo concerne. O. C.

ROMAIN ROLLAND, *Musiciens d'autrefois*. — Paris, 1908, Librairie
 Hachette et C^{ie}.

Il libro contiene, preceduti da un discorso sull'importanza della Musica nella storia generale, cinque studi che si riferiscono tutti allo svolgimento storico del melodramma. Il primo studio tratta delle forme rappresentative musicali precorritrici dell'opera (le *Sacre Rappresentazioni*, i *Misteri*, i *Maggi*, le *Pastorali*); il secondo tratta dell'*Orfeo* di Luigi Rossi (la prima opera

eseguita a Parigi); il terzo tratta di Lully; il quarto di Gluck e il quinto di Grétry. Il libro si chiude con un breve *ritratto* di Mozart, studiato particolarmente nelle sue lettere; un breve *ritratto* col quale il Rolland annuncia uno studio ampio e completo sul grande musicista di Salzbουργ.

Tutti cotesti studi hanno tre grandi qualità: il fondamento di una conoscenza storica ampissima e profonda, una mirabile chiarezza di esposizione, e una bella e franca sicurezza di giudizi.

Già con la *Histoire de l'Opéra en Europe* il Rolland aveva dimostrato la sua profonda e larga conoscenza dello svolgimento storico della musica di teatro: ora, con questi studi, egli aggiunge alla sua opera insigne alcuni capitoli che la allargano e la continuano degnamente.

Il più importante studio del volume è, secondo me, quello su Lully: non solo perchè le opere del fiorentino vi sono studiate e analizzate in ogni loro elemento costitutivo con tale acutezza e profondità di penetrazione quale nessun critico lullysta aveva ancor saputo raggiungere, ma sì perchè vi sono dimostrate, nel modo più chiaro e evidente, le ragioni storiche dell'opera del Lully, e la sua relazione con l'arte tragica del suo tempo, e le influenze che essa potè esercitare sulle posteriori opere del teatro francese, sì per quel che riguarda la concezione dell'opera musicale, sì per quel che riguarda la sua esecuzione.

Nello studio "sulla prima *opera* eseguita a Parigi", il Rolland rischiarà di una luce nuova e maggiore quel periodo della storia dell'*opera in musica* che corre dal 1620 al 1660, e proclama altamente il genio musicale di quel Luigi Rossi di cui l'*Orfeo* (rappresentato per la prima volta a Parigi, al Palais-Royal, il 2 marzo del 1647), dopo aver tratto all'entusiasmo quanti lo poterono udire quando fu eseguito alla Corte di Francia, cadde ben presto nel più profondo e ingiusto e immeritato oblio.

Lo studio meno importante del libro mi pare quello sull' "*Opéra avant l'Opéra* „. Il Rolland vi esprime dei giudizi fondati e acuti e giustissimi sul valore e il significato e l'influenza delle prime forme di rappresentazione popolare (delle *Sacre Rappresentazioni* e dei *Maggi* e delle *Pastorali*) e si giova giustamente della monumentale opera del D'Ancona, sulle *Origini del teatro italiano*, che egli dimostra di avere attentamente studiato, e che egli ricorda assai spesso con rispetto ed ammirazione: ma egli avrebbe dovuto, secondo me, trattare più ampiamente del *Mistero* propriamente detto, della sua im-

portanza, del suo valore musicale: chè se il *Mistero* non ebbe sullo svolgimento storico del teatro musicale la influenza che avrebbe potuto avere (e magari l'avesse avuta!), fu pur tuttavia una forma di arte drammatica musicale assai più pura e potentemente espressiva della *Sacra Rappresentazione* fiorentina, direttamente derivata dalla *lauda* umbra.

Nella *Introduzione* al libro, il Rolland, ho già detto, tratta della importanza della Musica nella storia generale. Ne tratta, non occorre dirlo, con grande acutezza, ed afferma e sostiene la necessità di studiare anche la espressione musicale per intendere completamente la vita di un popolo nella storia. Della quale *necessità* è tempo che incomincino a persuadersi tutti quei critici e quegli storici che scrivendo le loro opere non considerano fra le espressioni dell'anima di un popolo che la poesia, la arti plastiche e le arti figurative. I. P.

K. BRANDT - H. CHEMIN-PETIT, *Chöre zum "Herakles", des Euripides*. — Berlin, Chr. Fried. Vieweg.

Ho provato, anzi tutto, un vero godimento nel leggere la traduzione metrica, che il Prof. Carlo Brandt ne ha data, di questi cori per l'*Eracle* di Euripide. E quanto più io m'inoltrava nella magnifica e vera e umana poesia di questi canti, tanto più lo spirito era preso dalla bellezza ideale e dalla potenza della forma tutta nuova e ridente di freschezza, negli antichi metri greci risolti dal traduttore nella lingua tedesca.

Con una simile preparazione il compositore della musica, il sig. Hans Chemin-Petit, ha potuto conservar meglio, e qualche volta assolutamente bene, a questi cori il carattere dell'antica musica greca. A questo fine, anzi, egli s'è servito di quando in quando di motivi tolti da melodie antiche. E tanto nelle singole parti che nel complesso, egli s'è sforzato di raggiungere quell'efficacia che emana dall'ordine, dalla semplicità, dalla concatenazione delle parti, dal corrispondersi dell'una coll'altra e dal saper principalmente trasfondere, nell'antico procedimento e nell'antica squisitezza dell'espressione, la vitalità, la pulsazione del sentimento moderno. Egli è così che io plaudo volentieri ai tentativi di ricomposizione di arte antica, quando essi siano fatti con intelligenza e carattere, e magari con genio (ma questo non è il caso), e col lavoro e il sentimento delle anime nuove.

L. TH.

H. BUELOW, *Briefe*: VII. Band. *Höhepunkt und Ende*. 1886-1894 (Herausgegeben von Marie von Bülow). — Leipzig, 1908, Breitkopf und Härtel.

Chi può dire la quantità insolita di notizie, di rivelazioni, di così strani modi di essere dell'uomo e dell'artista, di pensieri d'ogni ordine — artistico, intellettuale, morale — che sia contenuta in queste lettere?

Altra volta io osservai che in questa pubblicazione è una messe utilissima e feconda di documenti atti a stabilire — dopo una serena valutazione — l'entità e l'importanza di un periodo storico, che rimarrà fra i più interessanti nell'arte della musica, nel teatro e nella sala dei concerti. Questo in prima linea: poichè anche attraverso a quel tanto di squilibrato, di esagerato e turbolento, che andava macchinando nella sua mente il povero Bülow, vi è così gran parte di reale, di buono, di vero, che riuscirà certo a fare gran luce e a tratteggiare un mondo di relazioni le quali hanno schizzata, ma forse non ancora ben stabilita, l'importanza di un'epoca, la specie di certi ingegni, il successo definitivo di certe tendenze di arte. Vi è poscia, in questi documenti, la parte soggettiva, che può essere apprezzata in modo diverso, ma che non di meno è la rivelatrice dell'anima d'un uomo e d'un artista, e in quanto a questo, saran tutti, o molti certamente, coloro che le leggono, i quali dovranno convenire che nel movimento musicale tedesco degli anni recenti spetta al Bülow una parte notevole.

In questo volume c'è ancora la storia degli ultimi giorni di vita del Bülow, in parte descritta nelle lettere della vedova, Maria de Bülow, in parte da essa narrata. L. TH.

H. LEICHTENTRITT, *Geschichte der Mottette*. — Leipzig, 1908, Breitkopf und Härtel.

Chi pensasse al compito, certamente poco grato, di dover scrivere la storia di una composizione così semplice e breve, quale è quella del mottetto — più piccola ancora e limitata di quella del *lied* o della canzone — dovrebbe ancora — per relazione in termini — pensare al compito poco grato di chi ne deve parlare. Ma l'ingratitude del lavoro viene temperata, sminuita e trasformata in vero piacere dall'ordine, dal progresso, dalla prospettiva di un tutto organico in continua formazione, che conferisce a tal genere di studi un'attrattiva tutt'affatto peculiare.

Io so bene di quale interesse sia, così, suscettibile una di queste

forme, ingenue e all'apparenza insignificanti, nei primi saggi di musica polifonica francese del secolo XII, che sono ancora i primi esempi del mottetto; ma so ben anche qual sia il godimento, che lo storico e il critico si procura nella lunga via che lo separa da questo punto sino all'epoca moderna, quella posteriore a Bach, in cui egli troverà compensata la sua voglia di conquistare una verità. E la verità, in questo caso, è che la forma del mottetto è così stabile come nessun'altra: stabile nella costruzione come nello spirito che la regge.

Il Leichtentritt ci presenta un lavoro che è una vera disquisizione storica e scientifica intorno alla forma del mottetto, eccellentemente documentata e condotta con ordine mirabile, dalle prime investigazioni sul mottetto primitivo al passaggio meno geniale, ma più colto, delle scuole olandesi, e allo stile più sciolto delle scuole italiane, e a quello più denso e concettoso delle sperimentazioni germaniche ed inglesi.

Così il Leichtentritt ha riempito, con grande valore di storico e di erudito, una lacuna rimasta insieme a tante altre ne' nostri studi, passando sulle difficoltà, agguerrito da conoscenza vera delle fonti, come si vede dalla documentazione e dalla esemplificazione, che riccamente si diffonde per questo scritto eccellente.

L. TH.

E. DUNCAN, A History of Music. — London, The Vincent Music Company, Ltd.

Prendiamo questo manualetto colle intenzioni con cui è stato compilato da uno scrittore, che ha dato altrimenti prove di sapere comporre lavori di polso. Inteso quasi totalmente come un lessico, questo piccolo scritto non ha pretese. Esso non deve servire che quale un riassunto di fatti e di date principali; e la sincera intenzione, così onestamente adempiuta, lascia sorvolare sopra disattenzioni e inavvertenze inevitabili, e fors'anche previste, in un lavoro progettato così.

L. TH.

J. ALVAREZ, Origenes de la musica argentina. — (Rosario?) 1908.

L'autore, riproducendo vari esempi, notevoli talora pel sapore esotico, della musica argentina odierna, studia quale influenza ebbero ad esercitare per creare quest'arte, che si può considerare quale una ramificazione, in senso molto semplificato, dell'arte nostra, le melodie originali dei popoli conquistati e le melodie importate nell'America del Sud dagli invasori europei.

Un capitolo, che non è fra i meno importanti, riguarda la musica degli schiavi africani, nella quale spicca come qualità caratteristica la stranezza del ritmo.

In appendice l'Autore trascrive l'*Himno Entre-riano* e una Cancion araucana per canto e pianoforte, *El crudo Tucumano*, *Jaravi*, *Cancion patriotica* e Minuet federal per pianoforte, e *El Caramba* per chitarra.

O. C.

Critica.

CH. VAN DEN BORREN, *L'œuvre dramatique de César Franck "Hulda" et "Ghiselle"*. — Bruxelles, Schott; Paris, Fischbacher, 1907.

Per i suoi oratorî, i suoi poemi sinfonici e la sua musica da camera César Franck è annoverato fra i più famosi compositori del secolo scorso. Maestro venerato dei musicisti francesi moderni, il Belgio lo considera come "*le père de la jeune école à venir*". Sono meno conosciute le sue opere drammatiche; ma oggi M^r Van den Borren parla con dotta eloquenza in un grosso volume su questo argomento, e, analizzando dettagliatamente i pregi dei due melodrammi, *Hulda* e *Ghiselle*, scritti dal Franck, richiama i musicisti ad apprezzare meritamente, anche sotto il punto di vista della musica teatrale, il genio veramente completo del grande compositore.

Il libro di M^r Van den Borren è ispirato a concetti estetici e critici di gusto finissimo; ne raccomando la lettura ai cultori italiani dell'arte musicale in questi momenti di sconforto in cui alla musica nostra, coll'abbandono delle tradizioni antiche, viene a mancare ogni indirizzo.

O. C.

M. STEINITZER, *Musikalische Strafpredigten*. — München, 1908. — ("Lettere aperte", di un vecchio villanzone).

In due parti: Piccole prediche a piccoli uomini e Grandi prediche a grandi uomini.

L'A. imprende a sferzare, con una violenza brutale di *humour* che è tutta tedesca, le piccole e le grandi vanità, le piccole e le grandi ignoranze e tutte le ambizioni, che sono sempre grandi. È un libro di forza e di sincerità e però, talora, anche di ingiustizia: verso di noi Latini, ad esempio. Ma le buone qualità e

forme in...

di m

i pr

m

l

... per chi sappia gustare il...
... che si esige al sommo della su...
... e che i nomi dei pic-
... marionette fra le dita diabo-
... per i tedeschi almeno.
... che il libro sia "a chiave" e che i nomi dei pic-
... grossi e grandi uomini grotteschi
liche dell'A. siano molto trasparenti, per i tedeschi almeno.
Il libro è alla sua seconda edizione: può essere una riprova
del suo carattere in tutto tedesco.
F. T.

Estetica.

J. GODDARD, The rise of music. — London, William Reeves.

A illustrare il progresso della musica si può arrivare per molte vie. L'autore di questo libro ha scelto quella più diretta dell'analisi periodica degli elementi musicali, in quanto essi siano mezzi per l'espressione di un ideale artistico. Ed è così che movendo dai primordi di quest'arte e attraversandone le varie evoluzioni, l'autore giunge a spiegarsi la situazione dell'arte rimpetto allo spirito moderno, che l'ha sospinta per vie ad esso adeguate.

Nel libro del Goddard è notevole la conoscenza della potenzialità virtuale ed evolutiva degli elementi musicali, i quali costituiscono così il terreno su cui egli svolge una dissertazione artistica di pregio non comune.

L. TH.

Opere teoriche.

D. DE LANGE, Exposé d'une théorie de la musique. — Paris, 1908, Fischbacher.

Ho riscontrato in questo libro qualche deduzione che non corre a filo di logica, qualche errore sulle leggi incontestabili dell'acustica musicale, un po' di disinvoltura nel trattare la teoria e la storia dell'arte antica, tanto più appariscente in un autore del paese dove furono pubblicati i lavori magistrali del Gevaert, e troppa franchezza nell'ammettere per dimostrato ciò che resterebbe da dimostrare.

Ciò malgrado le idee di M^r De Lange s'impongono per l'originalità, e in ogni modo sono da apprezzare come risultato dell'esperienza che egli, direttore del Conservatorio di Amsterdam, trasse dalla lunghissima carriera che dedicò all'insegnamento teorico dell'arte musicale.

Circa il concetto fondamentale su cui M^r De Lange costruisce la sua teoria della musica dirò che è il tentativo ardito di utilizzare quei suoni armonici, specialmente il 7^o ($\frac{7}{4}$), che finora furono considerati possibili forse come suoni melodici, ma affatto inconciliabili col sistema armonico moderno. O. C.

O. ISORE, *La musique au Brevet supérieur*. — Paris, Delagrave.

La spiegazione della teoria musicale è semplice, anche troppo, e chiara; — a mio avviso, però, i quesiti annessi in fine d'ogni capitolo, potrebbero essere soppressi con vantaggio, perchè talvolta sono puerili e non di rado oziosi.

Trovai nel libro un errore che si ripete con frequenza in molti trattati francesi del genere e che consiste nell'ammettere che il tono si divide perfettamente in nove commi. Ciò non è vero, e in ogni caso convien distinguere fra tono maggiore ($\frac{9}{8}$) e tono minore ($\frac{10}{9}$), nei quali l'alterazione cromatica agisce con intervalli diversi. Tale errore non avverrebbe se come base della teoria musicale si studiasse la scala naturale: questa, mi pare, è la nozione più elementare da esigere per un *brevetto superiore*.

Nella seconda parte del volumetto l'A. ha raccolto svariati esempi di dettatura musicale, perfettamente adatti, per la loro facile interpretazione, a questo utilissimo e troppo trascurato esercizio. O. C.

X. PERREAU, *La pluralité des modes et la théorie générale de la musique*. — Paris, 1908, Fischbacher.

Nella persuasione che la nostra scala tipica, pur trasformata in varî modi e spostata su varie toniche, abbia esaurito ogni possibile combinazione melodica e armonica, l'autore cerca di aprire nuove vie all'arte musicale fondando una teoria col sottilizzare sui suoni di combinazione e sull'incontro degli armonici nei diversi intervalli dei suoni.

Il lavoro è seriamente pensato e condotto con profonda eru-

dizione, sebbene qualche punto non riesca a prima vista facilmente intelligibile.

Si potrebbe certamente obbiettare al metodo dell'autore che facendo l'accessorio pari al principale, come si arriva a trovare impuro l'accordo perfetto perchè in esso s'incontrano gli armonici 15° della tonica, 3° della terza e 5° della quinta che fanno risuonare la settima maggiore del fondamentale, così si potrebbe anche stabilire la conclusione stranissima che qualunque suono, che non sia semplice o ricco solo dei primi cinque armonici, è impuro e disadatto alla musica perchè vi entrano armonici non consonanti, anzi estranei al nostro sistema, quando invece si sa che nei suoni complessi gli armonici, consonanti e non consonanti, costituiscono i diversi timbri, così utili alla tavolozza orchestrale.

Il metodo dunque è pericoloso; — l'autore, lo ripeto, ne usa con grande acume e ne deduce conseguenze di molto rilievo, degnissime della considerazione dei compositori, oggidì più che mai bramosi di novità.

Per ora dò l'annunzio del libro, nella speranza di poterne fare la recensione fra qualche mese, se avrò il tempo opportuno di studiarlo con la profonda attenzione che merita. O. C.

ST. KREHL, Kontrapunkt, die Lehre von der selbständigen Stimmführung. — Leipzig, 1908, G. J. Göschen.

— **Beispiele und Aufgaben zum Kontrapunkt.** — Ibid., Id.

Questo semplice trattato, composto con molta cura e con una visione chiara e moderna degli scopi del contrappunto, offre il vantaggio di guidare l'allievo alla composizione del canone e della musica polifonica, senza troppo curarsi dei soliti esercizi sistematici, che ne sono creduti comunemente la preparazione necessaria; o, per lo meno, dando a questi esercizi un contenuto ed un aspetto meno ortodosso e molto più libero. Io, se devo dire la mia opinione, approvo questo sistema, soprattutto quando lo vedo ben praticato nel volume degli esempi, il quale contiene ancora una buona raccolta di temi. L. TH.

KARL PIEPER, Aufgabenbuch für die Harmonielehre. — Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger.

S'intende che tutti questi esempi e temi, in parte risolti già, in parte da risolversi, e, secondo il mio parere, preferibilmente al pianoforte, molto più liberamente e cantabilmente di quello

che faccia o intenda il sig. Pieper, presuppongono un metodo, un trattato d'armonia. Il quale dovrebbe poi contenere ancora una opportuna indicazione dell'indole dell'antico canto chiesastico, in quanto egli possa portare una veste armonica che gli si confaccia, ed una qualsiasi elementare nozione delle forme musicali, affinchè l'allievo abbia ad orientarsi nelle analisi delle medesime, che l'autore espone nell'appendice della sua raccolta.

L. TH.

Strumentazione.

M^{re} A. TASSET, *La Main et l'Ame au Piano*. — Paris, Delagrave.

In queste pagine stanno raccolti gl'insegnamenti del Professore alsaziano Schiffmacher (1827-1888), diretti a svelare ai pianisti "une technique originale et des procédés mécaniques intelligents par lesquels les exécutions deviennent poétiques et colorées, grâce aux qualités variées du son rendu plastique". Riflettono dunque l'azione della mano sui tasti, mentre nella musica sono usati segni speciali, sia per accentare secondo il loro carattere le note della melodia, sia per distinguere con giuste legature le frasi che la compongono.

Il volume che M^{re} Tasset consacra alla memoria del suo maestro, è corredato da svariatissimi esempî che chiariscono il metodo da lui immaginato allo scopo di ottenere il massimo effetto dal pianoforte coi mezzi consentiti dallo strumento.

Da parte mia credo che gioverebbe accettare in gran parte, almeno per le opere dell'arte *modernissima*, il sistema di notazione adottata dal Prof. Schiffmacher: in modo semplicissimo esso dimostra a colpo d'occhio il significato della composizione musicale, spesso difficilmente intelligibile senza un po' di studio.

Ö. C.

Ricerche scientifiche.

W. IRING, *Die reine Stimmung in der Musik*. — Leipzig, 1908, Gebrüder Reinecke.

Questo libro tratta della intonazione pura nella musica, la quale non può essere determinata nè percepita che dalla esattezza del calcolo e da una serie continua di rapporti matematici.

E qui l'autore ha cercato di semplificare le operazioni di calcolo, rendendo così più facile l'uso di una grafia musicale razionale, che non può essere concepita e altrimenti giustificata se non dalla misurazione delle note o dalla loro riduzione in quantità vibratorie.

Così, in questo libro, è esplicita una teoria positiva sul calcolo dei rapporti, che stabiliscono non solo le varie entità sonore, ma anche tutte le relazioni che si vengono formando fra suono e suono, a seconda delle distanze e delle combinazioni. È perciò evidente che, senza la giustezza di queste operazioni di calcolo, non è praticamente possibile rendersi conto della giusta intonazione nella musica, per determinare la quale è ovvio che noi non ci possiamo affidare alla sola percezione dell'udito.

L. TH.

Musica sacra.

G. SINGENBERGER, **Metodo teorico - pratico per armonio come strumento liturgico.** — Ratisbona, F. Pustet.

Il metodo, che è alla 5ª edizione, si propone di offrire agli studiosi quanto occorre per le funzioni ecclesiastiche, ed è diviso in due parti: la prima, *teoretica*, la quale espone tutta la teoria musicale elementare e quel po' che si riferisce veramente alla tecnica speciale dello strumento; la seconda, *pratica*, che è la più importante e consta di 300 composizioni di varia dimensione, tolte dai migliori autori e tutte adatte al servizio liturgico. Termina l'opera un'appendice cogli accompagnamenti gregoriani dei responsori, salmi, inni, prescrizioni ecclesiastiche, ecc.

Anche in questa opera — come nella gran parte dei metodi per armonio che gli editori mettono oggidì in commercio — la parte meno razionale è la prima, *teoretica*, che pur dovrebbe essere quella che a queste collezioni di pezzi e cadenze assegna il titolo di *Metodo*.

Ed il difetto è il solito, di includere cioè in questi metodi gli elementi primi della teoria e peggio ancora della tecnica delle dita.

Questi elementi, che incominciano proprio dal nome delle note e dagli esercizi sulle cinque note e non vanno gran che in là.

o sono superflui se l'allievo possiede già quelle nozioni di meccanismo necessarie in chi voglia accingersi allo studio dell'armonio, o sono insufficienti a formare anche un modestissimo esecutore e soprattutto a prepararlo ad eseguire i pezzi assai difficili che troverà nella seconda parte del metodo: in entrambi i casi questi esercizi teoretici sono inutili.

La parte veramente metodica, didattica, che si riferisce all'armonio, inteso nelle sue caratteristiche peculiari (e cioè: movimento dei pedali soli od uniti al registro, *espressione*, colorito, registri e registrazione), teoricamente non può occupare se non poche paginette, e dovrebbe invece avere una maggiore applicazione negli esercizi pratici relativi: questi esercizi invece l'autore riduce a tre pagine, lasciando tutta la parte seconda del metodo — la raccolta dei pezzi in tutte le tonalità — senza indicazioni dinamiche speciali, così come nei soliti *albums* per armonio che troviamo in commercio.

Ma della inutilità e poca razionalità di questi incompleti ed inorganici raggruppamenti di elementi teorici e tecnici ci testimonia ampiamente l'autore stesso a pagina 110 di questo metodo, dove, dopo avere già presentato all'allievo una quarantina di pagine di pezzi assai difficili di classici autori, è obbligato a commentare un pezzo nel quale interviene il doppio diesis ed a spiegare come " il segno \times innalza di due mezzi toni; la nota si chiama *fa doppio diesis* e corrisponde al tasto del *sol* „ ...

Inutili questi metodi plasmati sulla solita vieta falsariga, specialmente se fatti da chi, come l'autore, possiede un nome illustre in arte, e potrebbe invece offrire al mondo musicale qualche opera teoretica più solida, più pensata e più originale.

D. S.

D. A. MOCQUEREAU, Le Nombre Musical grégorien ou Rythmique grégorienne. Tome I. — Desclée & C.

Contrariamente a quanto si potrebbe credere, riferendosi alle animate discussioni sul ritmo che in questi ultimi anni hanno diviso i cultori del canto gregoriano, ed agli attacchi precisi fatti alle teorie ritmiche della Paléographie Musicale ed a Dom Mocquereau in ispecial modo, il libro non ha intonazione polemica, ma solo vuole essere una esposizione rigorosamente scientifica e completa di tutta la materia ritmica, e sotto una forma che si propone di renderla specialmente adatto all'insegnamento.

Dobbiamo però dire che a noi non pare che quest'ultimo scopo sia stato pienamente raggiunto nel senso che questo suo lavoro ci appare assai più utile agli studiosi ed a coloro che già conoscono la materia, che non agli scolari per i quali è necessario un insegnamento ancora più pratico e meno dottrinale.

In sostanza, però, il libro viene ad essere una magnifica, calma ed ordinata risposta a tutte le obiezioni precedenti; e l'implicito intento di confutazione di tutta la magnifica esposizione si appalesa nettamente là dove l'autore, citando un articolo di M. Bennett, raccomanda di voler "faire abstraction des suggestions des langues germaniques. L'habitude de la prononciation intense, soit des syllabes accentuées dans les mots, soit des temps forts dans les vers, conduit les savants modernes à transporter inconsciemment dans leurs théories sur les langues anciennes les faits de leur parler quotidien. Il doivent donc tout d'abord se dépouiller du préjugé créé par l'usage", dove evidentemente l'autore mira a ritorcere contro gli stessi avversari l'accusa mossa alla scuola benedettina, di voler forzare la lingua latina ed indirettamente il gregoriano all'accentuazione ritmica della lingua francese...

Contrariamente a quanto succede negli altri metodi, l'autore studia subito, nella prima parte, il ritmo in sè stesso, indipendentemente dalla melodia e dal testo liturgico. Nella seconda parte applica alla melodia le conoscenze ritmiche, diremo così, astratte, ma complete ed organiche già acquisite: in altro volume promesso l'autore parlerà della melodia coll'aggiunta del testo liturgico, della psalmodia ed innodia, ed infine dell'accompagnamento.

Ed è in questa ultima parte che, si riferisce alla successione degli accordi, che noi vedremo se, come conclusione, l'autore sarà riuscito a fissare il ritmo in forma chiara e precisa, e tale da troncane definitivamente le discussioni che a questo riguardo hanno sinora tenuto diviso il campo musicale. D. S.

Kirchenmusikalisches Jahrbuch. XXI Jahrgang 1908. — Regensburg, Pustet.

La 21^a annata di questo ottimo annuario, che sinora aveva visto la luce per cura del Dott. Haberl, esce in veste ancora più splendida per opera del Dott. Carlo Weinmann, il benemerito e noto autore della *Geschichte der Kirchenmusik*.

Il libro è come prima diviso in quattro parti: le prime due, che contengono *dissertazioni* di carattere scientifico-liturgico,

e *piccole contribuzioni* dei Dott.¹ Matthias, P. Wagner, Wolf, Kurth, Holler, ecc., sono veramente poderose per ampiezza e profondità di trattazione.

Nella terza e quarta parte vengono accuratamente passati in rivista libri, scritti e composizioni musicali di autori tedeschi, venendo per tal modo a costituire un magnifico corollario di quella manifestazione artistica tedesca contemporanea che può da sola dare materia di studio a Riviste così importanti e scientifiche.

D. S.

Wagneriana.

O. NEITZEL, *Richard Wagners Opern in Text, Musik und Scene erläutert*. Vierte Aufl. — Stuttgart und Berlin, 1908, J. G. Cotta'sche Buchhandlung.

Ho apprezzato da tempo l'opera d'artista e di critico del Neitzel, e se vi ha cosa che dispiaccia, è che essa non sia conosciuta in Italia. Il Neitzel non è di quelli che si immaginano cosa utile e perciò si accontentano di apprestare una guida, diremo così, meccanica per le opere dell'uno o dell'altro compositore. Il suo lavoro è piuttosto connesso con quello del suo collega Kretzschmar, il quale ci ha dato, come ognun sa, una splendida serie di lavori critici sui capolavori della musica istrumentale ed orchestrale. È così che un uomo versato nelle discipline tecniche della musica, nella varia significazione de' suoi elementi e delle sue forme, può darci dei saggi critici di grandissimo valore, come sono i presenti, i quali riflettono le opere del Wagner dal *Rienzi* al *Parsifal*.

L. TH.

Musica.

G. BAS, *Repertorio di melodie gregoriane trascritte ed accompagnate con organo ed armenio*. — Roma, Desclée.

Le melodie sono tratte dalle edizioni vaticane e sono le parti variabili di alcune messe del *Commune Sanctorum*.

L'armonizzazione è specialmente interessante per la disposizione ritmica degli accordi di *moto* e di *posa*: la quale disposizione, qui, data la natura piuttosto ricca di neumi dei canti

scelti, è abilmente trattata in massima da non offrire (contrariamente a quanto potrebbe succedere con inni e melodie sillabiche e ritmate) quasi nessun punto di discussione agli avversari della scuola benedettina, nella quale il Bas è valoroso militante.

Queste armonizzazioni sono anche ben fatte ed interessanti dal punto di vista puramente armonico e tonale, benchè in questi generi di lavori la scelta degli accordi soprattutto voglia significare movimento e ritmo di melodia. D. S.

A. GUILMANT, Archives des maîtres de l'orgue des XVI, XVII et XVIII siècles.

La 12^a annata di questa monumentale raccolta, alla quale il Guilmant attende con zelo ed entusiasmo giovanile, è dedicata esclusivamente alla pubblicazione del primo e secondo libro di organo di Nicola Lebègue (1630-1702), che fu clavicembalista ed organista apprezzatissimo ai suoi tempi e maestro di Francesco Dagincourt, di Pitais e di Nicola de Grigny, del quale il Guilmant già pubblicò le opere in questa medesima raccolta.

Lo stile di Lebègue risente ancora dell'influenza del clavicembalo, comune in tutti i maestri dell'epoca: ma in esso la fuga *tonale*, che nelle opere del nostro Frescobaldi già aveva trovato il suo alfabeto, si riafferma decisamente, per quanto in forma assai più monocorde e meno interessante.

Andrea Pirro inserisce nel 2^o volume di questa dodicesima annata una sua notizia biografica pregevolissima e ricca di interessanti particolari relativi all'epoca. D. S.

Varia.

B. SLATER, The Salvation Army Dictionary of Music. — The Salvation Army Book Department.

Questo dizionario non contiene che i termini più comuni che si sogliono trovare nei libri e nelle composizioni musicali. Per quanto limitato ad una scelta di casi che riguardano bisogni speciali degli addetti all'*Esercito della salute*, non si creda che il carattere ed il trattamento degli articoli sia inferiore ai propositi ed alle esigenze del musicista di professione. Chè anzi

questo libro, in alcuni punti sviluppato secondo le necessità, espone di regola una materia condensata con molto criterio quanto a sostanza e distribuzione.

L. TH.

MAX HESSES, Deutscher Musiker-Kalender für das Jahr 1909. — Leipzig, Max Hesses Verlag.

Sono due volumetti: il primo è un vero e proprio calendario-agenda che reca, oltre le pagine bianche da scriverci sopra, una sessantina di pagine di avvisi commerciali, e, per ciascun giorno dell'anno, tre o quattro ricordi storici della nascita o della morte di illustri musicisti; il secondo volumetto è un utilissimo annuario che reca la lista delle opere di concerto eseguite in Germania durante l'anno passato (quanta musica! anche troppa; certo però non è confortante il confronto che noi possiamo fare con l'Italia, dove invece la musica di concerto che si eseguisce è sempre troppo poca), e reca il catalogo dei giornali e delle riviste musicali che si stampano in Europa e in America (un catalogo nel quale sono delle lacune assai gravi: per esempio, fra i giornali musicali francesi non è menzionato il "Mercure Musical", e "Comœdia"), e reca delle indicazioni più o meno numerose ed esatte sulla vita musicale delle principali città della Germania, Austria, Svizzera, Svezia e Norvegia, Olanda, Danimarca, Russia, Francia (Parigi) e Turchia (già, perfino della Turchia: neanche una parola invece per ciò che si fa in Italia, da Torino a Bologna, da Milano a Roma). Coteste indicazioni consistono in elenchi degli istituti musicali, in descrizioni succinte degli stessi e delle sale di concerto e dei teatri (per quel che riguarda la loro capacità e il loro personale artistico), in elenchi dei musicisti, professori insegnanti, professori d'orchestra, cantanti, critici, ecc.

Delle lacune e delle inesattezze ve ne saranno senza dubbio parecchie (io stesso ho potuto trovarne): comunque, questo *Musiker-Kalender* può essere utilissimo perchè di indicazioni relative alla attività musicale delle città europee ne dà pur sempre moltissime che non si saprebbe come altrimenti procurarsi.

I. P.

F. DE MÉNIL, Muzika terminaro. — Francujo, 1908, Librejo Hachette.

L'universalità dei termini musicali, cui qualche eccezione per opera di pochissimi editori stranieri non nocque gran fatto, si concentra dunque nell'Esperanto, grazie all'amorosa cura di M^r De Ménil.

Per la prima volta io scorgo un saggio della nuova lingua succedanea al Volapük, felicemente defunto, e questo saggio non mi convince troppo della sua utilità: mi fa pensare piuttosto quanto fragile sia la mente umana. Comunque v'imparo che in Esperanto la croma si dice *Okonnoto*, la chiave di violino *Gokleo* e la pausa di sedicesimo *Deksesonsilento*; che il larghetto significa *Jom malpli rapide*, il rallentando *Malakcelante*, e il crescendo *Pli fortigante iom post iom*, ecc. O. C.

SPOGLIO DEI PERIODICI

ITALIANI

Giornale dei Musicisti (Milano).

Anno II, N. 1. — G. GALLIGNANI, *“ Tornate all'antico e sarà un progresso „*.
— CHR. DE BERTIER, *“ Ippolito e Aricia „ di Rameau all'Opéra.*

La Cronaca Musicale (Pesaro).

Agosto 1908. — A. D'ANGELI, *Il Petrarca e la musica.* — J. VATIELLI, *La “ Lyra Barberina „ del Doni.*

Settembre. — A. D'ANGELI, *Il Petrarca e la musica (cont.).* — J. VATIELLI, *La “ Lyra Barberina „ del Doni (cont.).*

La Nuova Musica (Firenze).

N. 152-153. — A. BONAVENTURA, *Sarasate.* — BERTINI, *Aneddoti e spigolature su Sarasate.* — UNTERSTEINER, *La 44^a adunanza della Società generale dei musicisti tedeschi a Monaco.*

Musica sacra (Milano).

Agosto 1908. — *L'assunzione della SS. Vergine Maria* (Note liturgiche). — *Alcune osservazioni sul ritmo della polifonia vocale classica.* — *Gioachino Rossini e la musica sacra.* — *Organisti ed organari.*

Settembre. — *Congresso Ceciliano d'Italia nel 1909.* — *Osservazioni pratiche sul canto dei Vespri.* — *Organisti e organari.*

Ottobre. — *A Londra, al Congresso Eucaristico.* — *In ria tenzone.* — *Organisti e organari.*

Rassegna Gregoriana (Roma).

Luglio-Agosto 1908. — G. M. BEYSSAC, *L'Office de la Circoncision de Pierre de Corbeil.* — K. BARALLI, *Il senso preciso dei gruppi di lettere romaniene sv, iv, sb, lb, ib nei mm. sangallesi.* — L. GOUGAUD, *La prière les bras en croix.*

Santa Cecilia (Torino).

Agosto-Settembre 1908. -- *I Vescovi e la musica sacra.* — O. RAVANELLO, *Sul ritmo e sull'accompagnamento del Canto Gregoriano.* — SAC. P. GUERRINI, *Luca Murenzio.* — *Le feste frescobaldiane a Ferrara.*

Ottobre. — D. THERMIGNON, *Il fatto ed il non fatto.* — *Associazione Italiana di S. Cecilia.*

FRANCESI

La Revue Musicale (Paris).

N. 15. — COMBARIEU, *Histoire du théâtre lyrique. Exécutions et publications récentes.*

N. 16-17. — COMBARIEU, *Le rythme dans la magie et la musique.* — DADOR, *Quintes et octaves.*

N. 18-19. — COMBARIEU, *Histoire du drame lyrique: Le "Prométhée", d'Eschyle.*

N. 20. — COMBARIEU, *Histoire du théâtre lyrique. Publications nouvelles.* — SAINT-SAËNS, *Pablo de Sarasate.*

Le Courrier musical (Paris).

N. 15-20. — J. LOISEL, *La Sonate classique avant Beethoven (suite) (La "poëtical basis", la Sonate, forme musicale du lyrisme personnel).*

N. 15-16. — H. KLING, *Le poète Castelli et Beethoven.*

N. 17-18. — M. BRENET, *La mélodie chez Haydn.* — SCUDO, *Pages oubliées (Compte-rendu du premier concert donné à Paris par Wagner en 1860).*

N. 19. — M. DOUBRESSE, *L'instruction musicale (Progrès réalisés, améliorations possibles).* — H. KLING, *R. Wagner à Tribschen et Lucerne.*

N. 20. — W. RITTER, *La VII^{ème} Symphonie de G. Mahler (Première audition à Prague).*

Le Guide Musical (Bruxelles).

N. 29-30, 31-32, 33-34. — MAURICE KUFFERATH, *Lettres de Rich. Wagner à Minna Wagner (seguito e fine).*

N. 33-34. — MAY DE RUDDER, *Aux "Festspiele", de Bayreuth.*

N. 35-36, 37-38. — GASTON KNOSP, *Le "Eulh-ya", et la musique chinoise.*

N. 37-38. — MICHEL BRENET, *La Symphonie avant Haydn.*

N. 39-40. — FRANK CHOISY, *Une lettre inédite de Beethoven (Relative alla Messa solenne).* — H. DE CURZON, *Sarasate.* — ERNEST CLOSSON, *Un nouvel accroissement du Conservatoire de Bruxelles.*

N. 39-40, 41, 42, 43. — ERNEST CLOSSON, *Le Lied Néerlandais d'après un ouvrage récent.*

N. 41. — Dr DWELSHAUVERS, *Haydn et les premières Symphonies.* — *Lettres inédites de Bizet* (Pubblicate dalla "Revue de Paris"). — *Sarasate. Quelques souvenirs.*

N. 42. — H. DE CURZON, *Amours d'Opéra au XVIII^e siècle.*

Le Ménestrel (Paris).

N. 30-41. — J. TIERSOT, *Soixante ans de la vie de Gluck* (suite). — A. POUJIN, *Une famille de grands luthiers italiens: les Guarnerius* (suite).

N. 31, 33, 35, 39. — R. BOUYER, *Petites notes sans portée* (Nos impressions de saison sur la musique plus ou moins vocale; nos impressions d'actualité sur les musiques militaires; la musique de la lumière; encore un signe du temps).

Le Théâtre (Paris).

Juillet II. — H. DE CURZON, *Le mois musical*. — SCHNEIDER, " *Boris Godounow* „ de Moussorgsky à l'Opéra.

Août I. — JULLIEN, " *Hippolyte et Aricie* „ de Rameau à l'Opéra.

Id. II. — *Les concours du Conservatoire*.

Septembre I. — *Théâtre de Viborg (Finlande): " Pohjan Neito „ opéra de O. Mericanto*.

Id. II. — *Théâtre des Arènes de Béziers: " Le premier Glaive „ de Rabaud*.

Octobre I. — H. DE CURZON, " *Paul et Virginie* „ de Massé à la Gaité.

TEDESCHI**Caecilia (Strassburg).**

Anno XXV, N. 9. — F. X. MATHIAS, *Die Universalität des Gregorianischen Chorals*.

Die Lyra (Wien).

Anno XXXII, Fasc. 1. — A. A. NAAFF, *Vielleicht* (Alcune considerazioni sulle tendenze artistiche attuali).

Fasc. 2. — D. L., *Richard Wagners Weltanschauung* (fine).

Signale für die Musikalische Welt (Lipsia-Berlino).

N. 32. — L. SCHMIDT, *Umkehr*. — A. SPANUTH, " *Die Meistersinger* „ in *Berlin als Sommeroper* — Comunicazioni — Notiziario — Recensioni.

N. 33. — A. SPANUTH, *Ein Eindringling*. — S. a. r.

N. 34, 35, 36. — O. v. RIESMANN, *Les legs de Moussorgski*. — S. a. r.

N. 37. — L. SCHMIDT, *Die Grenzen der musikalischen Ausdrucks*. — S. a. r.

N. 38. — A. SPANUTH, *Die Operette in America*. — FR. BRANDES, *Edmund Kretschmer*. — S. a. r.

Zeitschrift der Internationalen Musikgesellschaft (Lipsia).

Fasc. 10-11. — R. SCHWARTZ, *Emil Vogel*. — A. SANDBERGER, *Rossiniana*. — *Sterndale Bennet*. — L. LALOY, " *Hippolyte et Aricie* „ de J. Ph. Rameau et " *Boris Godounow* „ de Moussorgski à l'Opéra de Paris. — Z. JACHIMECKI, *Das richtige Datum des Briefes L. v. Beethoven's an die unsterbliche Geliebte*. — *Programme Music, and After*. — Notizie — Recensioni — Cataloghi di libri — Critiche — Comunicazioni, ecc.

Fasc. 12. — CH. MACLEAN, *Two English Authors on Wagner's Ring*. — F. EREKMANN, *Sphärenmusik*. — S. a. r.

INGLES!

Monthly Musical Record (Londra).

N. 452-453. — FR. NIBBKS, *The sons of J. S. Bach. Carl Philipp Emanuel Bach.* — Notizie — Recensioni, ecc.

Musical Courier (New York).

N. 1480. — The Editor, *Reflections on Matters temporal and transatlantic.* — A. ABELL, *Famous Violinists of the past: G. B. Viotti.* — M. HAMBOURG, *The Pianist and his enemies.* — *The maiming of music: Interpretation.* — Corrispondenze dai principali centri musicali d'Europa e d'America. — Notizie, ecc.

N. 1481. — The Editor, *On separate and salient subjects.* — *The maiming of music. Individuality.* — S. a. r.

N. 1482. — *A drawing-room drama. Words and Music by Leonard Liebling.* — A. ABELL, *Famous Violinists of the past: Niccolò Paganini.* — S. a. r.

N. 1483. — A. ABELL, *Famous Violinists of the past: Louis Spohr.* — *Abell on Berlin Life and People.* — L. LIEBLING, *Variations.* — S. a. r.

N. 1484. — A. ABELL, *Famous Violinists of the past: Ole Bull.* — JAMES M. TRACY, *Study with Liszt at Weimar.* — L. LIEBLING, *Variations.* — *Russian Instruments of the National Type.* — S. a. r.

The Musical Times (Londra).

N. 786. — D. C., *A visit to Preston.* — F. G. E., *Gluck in England.* — *Occasional Notes.* — Reviews.

N. 787. — Dr. H. A. Harding Hon. Secretary of the R. C. of Organist. — D. C., *A visit to Bedford.* — C. F. A. WILLIAMS, *Epiphany services in the church of Sant'Andrea della Valle, Rome.* — S. a. r.

NOTIZIE

Opere nuove e Concerti.

.*. La nuova opera di Ermanno Wolf-Ferrari è intitolata " *Le gioie della Madonna* „. Si tratta di scene della vita popolare napoletana.

.*. Si è rappresentata a Kassel una nuova opera in un atto di E. Moor dal titolo " *Campane di nozze* „.

.*. Augusto Bungert ha dedicato al conte Zeppelin la sua nuova *Sinfonia eroica*.

.*. Gustavo Mahler ha fatto eseguire a Praga la sua nuova sinfonia.

.*. *Elettra*, la nuova opera di R. Strauss, sarà rappresentata per la prima volta in dicembre al teatro reale di Dresda.

.*. La nuova opera in un atto, " *Versiegelt* „, di Leo Blech, andrà in scena il 6 novembre al teatro di Hamburgo.

Concorsi.

.*. *Concorso per un libretto d'operetta*. — Riceviamo: Allo scopo di contribuire a sollevare le sorti dell'operetta italiana, il giornale torinese " *Lo Spettacolo* „ e l'editore musicale Gustavo Gori aprono un concorso per un libretto d'operetta in tre atti a tema libero, con premio unico di L. mille.

Seguirà un secondo concorso per musicare il libretto premiato.

La giuria sarà formata da capocomici d'operetta e da illustri commedio-grafi italiani per modo che la sua serietà e competenza siano ineccepibili.

Per le modalità del concorso e per qualunque schiarimento, rivolgersi con cartolina doppia alla Direzione del giornale " *Lo Spettacolo* „, Corso Quintino Sella, n. 8, Torino.

.*. I risultati del gran concorso internazionale di musica (*opera e dramma lirico*) organizzato da Henry Deutsch sono: Primo premio (L. 10.000) concesso a LUCIEN LAMBERT per l'opera *La Penticosa*. Ai cinque seguenti è fis-

sato il premio di L. 4000: MAX D'OLLONE, *Retour*; JULES BOUVAL, *Anna Dea*; EDMOND MISSA, *Aubeline*; HENRI MARÉCHAL, *Pia*; EZIO CAMUSSI, *La Dubarry*.

*. Il *Central-Verband Deutscher Tonkünstler und Tonkünstler-Vereine* ha stabilito un premio di 1000 marchi per una grande composizione in una o più parti per violino ed orchestra. Alla Giuria partecipano eminenti musicisti come Max Reger, Henri Marteau, Jaques-Dalcroze ed altri. Per schiarimenti rivolgersi al presidente Adolf Göttmann, Berlino W. 57, Bülowstrasse 85.

Wagneriana.

*. Le rappresentazioni di quest'anno a Bayreuth, ad onta di fortissimi incassi, hanno lasciato un deficit. Interesserebbe tutti gli amici della musica di Wagner avere notizie autentiche e dettagliate sulle rappresentazioni di Bayreuth.

*. Nel 1909 si ripeteranno le rappresentazioni a Bayreuth con *Parsifal*, *Lohengrin* e la *Trilogia*.

Varie.

*. A proposito della "rigenerazione" della gamma, proposta dal signor J. D. Berrueta, riceviamo la seguente lettera:

Romano d'Ezzelino, 4 settembre 1908.

Pregiatissimo Signor Direttore,

Nell'allestire una nuova gamma, che dovrebbe essere la "rigenerazione" della vecchia, il signor Juan Dominguez Berrueta disconosce i principi fondamentali, elementarissimi, e non soggetti ormai a discussione, che ne debbono regolare i gradi. Egli trascura come "inapprezzabile all'orecchio", il comma, mentre per un orecchio fino è vero che l'ottava non permette alcuna alterazione nel suo rapporto $\frac{2}{1}$, che la quinta e la quarta rendono sensibile $\frac{1}{12}$ di comma, e che la terza maggiore può variare appena di $\frac{1}{7}$ di comma; nella terza minore e nelle seste la tolleranza è più grande, ma solo nell'intervallo di tono il comma passa quasi inosservato (ciocchè, però, non toglie che la perfezione della scala naturale esiga nel primo grado della scala l'intervallo di $\frac{9}{8}$ e nel secondo quello di $\frac{10}{9}$, anche allo scopo di ottenere la quinta falsa $\frac{40}{27}$, caratteristica del tono, sul secondo grado).

AmMESSO come "inapprezzabile", il comma, ogni questione per adattare la scala naturale alle più svariate modulazioni e conseguenti armonizza-

zioni, sparisce, e allora tanto varrebbe accettare senz'altro nella sua semplicità la scala pitagorica colle sue terze disarmoniche, precisamente perchè crescenti di un comma. Il signor Berrueta propone invece una scala in cui sono conservati i rapporti della scala naturale pei suoni diatonici, e in cui i suoni cromatici derivano da tre specie d'intervalli frammessi ai diatonici, ossia dai rapporti naturali $\frac{135}{128}$ e $\frac{16}{15}$ che dividono il tono maggiore $\frac{9}{8}$, e dal rapporto pitagorico $\frac{256}{243}$ che insieme al naturale $\frac{135}{128}$ disegna il semitono nel tono minore $\frac{10}{9}$:

$$\begin{array}{cc} \frac{9}{8} & \frac{10}{9} \\ \hline \frac{135}{128} & \frac{16}{15} \end{array} \quad \begin{array}{cc} \frac{256}{243} & \frac{135}{128} \end{array}$$

Ne risulta che colla tonica *re* e *sol* è invertito l'ordine dei toni maggiore $\frac{9}{8}$ e minore $\frac{10}{9}$; che colla tonica *do* \sharp e *fa* \sharp il primo grado è un po' calante dai $\frac{9}{8}$ ($\frac{4096}{3645}$); che sulla tonica *do* \sharp , *mi* e *fa* \sharp la terza è nel rapporto $\frac{512}{405}$, ossia più alta della terza temperata; che sulla tonica *re* \sharp , *sol* \sharp e *la* \sharp risuona una terza minore ($\frac{1215}{1024}$) crescente sulla pitagorica, vale a dire aumentata più di un comma sulla naturale; che sul *mi* \flat , *la* \flat e *si* \flat abbiamo una terza maggiore pitagorica ($\frac{81}{80}$, cioè un comma più alta della naturale); ma il difetto che guasta in modo intollerabile la gamma *rigeneratrice* sta nel fatto che sulla tonica *re* la quinta è falsa ($\frac{40}{27}$), e inoltre che per il *re* minore la terza è pitagorica ($\frac{32}{27}$); il lettore potrà facilmente scoprire altri rapporti, che riesciranno tanto più sgraditi nel contrasto coi naturali esistenti nella scala del sig. Berrueta.

Dopo ciò riconosco ben volentieri che questi ha trovato ingegnosamente un temperamento *disuguale*, che a prima vista può sembrare pratico a preferenza della scala "graduata come un termometro", quale egli chiama la temperata; sono convinto però che se egli vorrà studiare a fondo l'argomento, spassionandosi dalla sua scoperta, arriverà a capire che la più grande conquista per la creazione della musica moderna fu il temperamento *eguale*, quel temperamento che permette, senza troppo alterare la percezione dei suoni naturali, l'armonizzazione in tutti i toni, quel temperamento che, diciamolo pure, è più affine al significato della scala naturale che non sia la "rigenerazione", immaginata dal sig. Berrueta.

Gradisca, egregio signor Direttore, i più distinti ossequi

dal Devot.^{mo}

Dott. OSCAR CHILESOTTI.

.*. Il prossimo congresso della " Società Internazionale di Musica ", si terrà a Vienna alla fine di maggio del 1909.

.*. Un'esposizione di musica avrà luogo in Lipsia, dal 13 al 15 giugno del 1909.

.*. Coloro che conoscono a fondo la musica di Mussorgski sostengono che le caratteristiche di questa si possono constatare ancora nella musica di Debussy. Non è questo forse un tema interessante da trattare in una tesi di laurea? Debussy fu per qualche tempo in Russia.

.*. Al Metropolitan di New-York fino ad oggi si è cantato in tre lingue. Nel prossimo inverno si canterà in una quarta lingua, cioè in inglese, l'opera di Humperdinck " *I figli del re* ". E più ancora: si annuncia allo stesso Metropolitan la prossima esecuzione dell'opera di un compositore di Boston, Frederick S. Converse, in lingua inglese, intitolata " *The Pipe of Desire* ".

.*. Georg Schumann, direttore della *Singakademie* di Berlino, ha acquistato pel museo Bach a Eisenach un ritratto del gran Sebastiano, scoperto di recente.

.*. A Torino si è inaugurato il nuovo Politeama Chiarella con rappresentazioni d'opera.

.*. A Torino presso la scuola di pianoforte dei professori Boerio, Ferraria e Gilardini si è istituito un corso di Ginnastica ritmica ed estetica secondo il metodo E. Jaques-Dalcroze; il prof. Ferraria si recò a Ginevra in agosto e ne constatò l'importanza educatrice.

.*. Gli editori Bach e Co. di Londra (139 Oxford Street) annunciano la prossima pubblicazione in 12 dispense della musica per pianoforte di Alessandro Scarlatti — *Toccate, Fughe, Variazioni*, ecc. — secondo un volume manoscritto in loro possesso.

Necrologie.

.*. Paolo Homeyer, il distinto organista e insegnante di organo al Conservatorio di Lipsia, è morto in età di 54 anni. Homeyer derivava da una famiglia di buoni musicisti di Osterode. Egli ricevette la sua educazione anzi tutto al Conservatorio di Lipsia, dove egli ritornò più tardi come insegnante, dopo aver dato concerti in Germania ed in Italia.

.*. Dalla Russia ci giunge la notizia della morte di Slavianski d'Agreneff, conosciuto in tutte le principali città della Germania e di altri paesi d'Europa, come pure d'America, qual direttore di un eccellente coro di musica sacra.

.*. È morto il compositore parigino d'operette, Louis Varney.

.*. A Weimar, l'organista Wilhelm-Gottschalg, che fu amico di Liszt e di Wagner.

*** Edmund Kretschmer, autore dell'opera *Die Folkunger* e di molte altre composizioni d'ogni genere, molto conosciuto in Germania, è morto in età di 76 anni.

*** A Nauheim, l'editore di musica Adolfo Fürstner.

*** Il famoso e fecondo compositore russo Rymsky-Korsakow.

*** A Milano, il pianista-compositore Luca Fumagalli.

*** A Londra, il violinista Karl Deichmann.

*** Augusto Bernhardt, che fu un tempo direttore del Conservatorio di Pietroburgo e che tradusse in tedesco parecchie opere russe.

*** A New-York, il pianista William Mason, benemerito della coltura musicale in quella città.

*** A Dresda, il compositore Edmond Kretschmer.

*** Georges Marty, direttore d'orchestra a Parigi.

ELENCO DEI LIBRI

ITALIANI

- Alaleona D.**, *Studi su la storia dell'oratorio musicale in Italia*. In-12°. Torino. Bocca. L. 6.
- Berensi A.**, *Per Gerolamo Frescobaldi, nel III centenario dalla pubblicazione della sua prima opera musicale*. In-8°. Cremona, Unione Tip. Crem.
- Bongioanni L. E.**, *Norme per l'accordatura dei pianoforti*. In-16°. Torino. S. T. E. N. L. 6.
- Ceccherelli G.**, *Aspettando la prima di "Tristano e Isotta"*. In-16°. Parma, A. Zerbini.
- Cipollini F.**, *Appunti di storia e critica del melodramma*. In-16°. Padova, Drucker. L. 1,50.
- Wagner R.**, *Lettere ai suoi amici*, per cura di G. Petrucci. In-8°. Milano, A. Solmi. L. 3.

FRANCESI

- Dauriac L.**, *Le musicien-poète Richard Wagner. Étude de psychologie musicale*. In-16°. Paris, Fischbacher. Fr. 5.
- Isoré O. et Maréchal H.**, *La musique au Brevet supérieur. Questions théoriques, exercices, dictées*. In-8°. Paris, Delagrave. Fr. 4.
- Monod E.**, *Harmonie et mélodie*. In-16°. Paris, Fischbacher. Fr. 1,25.
- Bolland R.**, *Musiciens d'autrefois*. In-16°. Paris, Hachette. Fr. 3,50.

TEDESCHI

- Abert H.**, *Geschichte der Robert Franz - Singakademie zu Halle (1833-1908)*. Halle, M. Niemeyer.
- Fuchs R.**, *Musikgeschichte, Kurzgefasstes Handbuch zum Selbststudium, etc.* Breslau, J. Hainauer.

- Göhler G.**, *Ueber musikalische Kultur*. Leipzig, Breitkopf.
- Hesse M.**, *Deutscher Musiker-Kalender f. d. J. 1909*. Leipzig, M. Hesse.
- Kistler C.**, *Musik - theoretische Schriften*. Heilbronn, C. F. Schmidt.
- Klampfl E.**, *Richard Wagners "Parsifal" u. seine Bayreuther Darsteller*.
Wien, Huber u. Lahme.
- Palme R.**, *Das Orgelregistrieren im Gottesdienstlichen Gebrauch*. Leipzig,
M. Hesse.
- Schliedermaier L.**, *Bayreuther Festspiele im Zeitalter des Absolutismus. Studien
zur Geschichte der deutschen Oper*. Leipzig, C. F. Kanht.
- Schjelderup G. u. Niemann W.**, *Edvard Grieg. Biographie u. Würdigg.
seiner Werke*. Leipzig, C. F. Peters.
- Ultrumpete, die. Witze u. Anekdoten f. musikal u. unmusikal. Leute*. Leipzig,
Gebr. Reinecke.
- Wagner R.**, *An Ferdinand Praeger*. 2. Aufl. Hrsg. v. H. S. Chamberlain.
Berlin, Schuster u. Loeffler.
- *An Eliza Wille*. 15 Briefe. 2. Aufl. Hrsg. v. W. Gohlter. Berlin, Schuster
u. Loeffler.
- Wegweiser, praktischer, f. Besucher der Bayreuther Festspiele 1908*. Bayreuth,
G. Niehrenheim.
- Wiederkehr G.**, *Das Volkslied. Mit Beispielen aus dem Freiamte*. Bern,
A. Francke.
- Wolf H.**, *Verzeichnis seiner Werke. Mit Einföhrg. v. Paul Müller*. Leipzig,
C. F. Peters.

INGLES!

- Fisher H.**, *The Pianist's Mentor; a Text-Book for Students of all Grades*.
4th ed. London, Curwen.
- Grove**, *Dictionary of Music and Musicians*. Ed. by J. A. Fuller-Maitland,
Vol. 4. London, Macmillan.
- Santley C.**, *The art of Singing and Vocal Declamation*. London, Macmillan.

ESPERANTO

- F. de M6nil**, *Muzika terminaro (Terminologia musicale)*. In-8°. Parigi, Ha-
chette. Fr. 0,60.

ELENCO DELLA MUSICA

Autori moderni.

Natoli Vincenzo. — *Le voci dei venti.* Scena fantastica in un atto; versi di Clematis. — Milano, R. Fantuzzi.

In Italia, in riguardo alla musica teatrale o alle sue derivazioni, si è formato un tipo unico di stile, che è come la prosa piatta dei giornali. Con nostro dispiacere constatiamo che la musica di questa *Scena fantastica* appartiene a questo tipo unico: e il critico non ha nulla da dire.

Reuchsel Amédée. — *Sonate pour Piano et Violoncelle.*

Quatuor pour Piano, Violon, Alto e Violoncelle.

Trio en Mi^b majeur pour Piano, Violon et Violoncelle. — Henri Lemoine, Paris.

Alla prima lettura l'impressione non è ben chiara: lo stile armonico ricercato, la tendenza all'alterazione cromatica degli accordi che aspramente urta con frasi d'un fare più comune, il frequente e brusco modulare tradiscono nell'artista lo sforzo dell'originalità e l'intenzione di accostarsi ai più moderni compositori francesi: donde una lingua musicale non ben fusa nei suoi elementi, che sfugge ad un giudizio preciso del critico. I quali difetti non tornano a biasimo del compositore; anzi attraverso a queste disuguaglianze scorgiamo un temperamento non dubbio di artista che vuole e ardisce, ammiriamo l'ampiezza melodica nei momenti lirici, l'impeto in alcune parti e anche bellezza di pensieri: qualità più evidenti nel Quartetto e nel Terzetto — in quest'ultimo notiamo l'unità tematica dei tre Tempi. Queste opere ottennero il premio Chartier: auguri dunque!

GIUSEPPE MAGRINI, *Gerente responsabile.*

TORINO — VINCENZO BONA, Tip. di S. M. e de' RR. Principi.

INDICE DELLE OPERE RECENSITE

- Alaleona D.*, Studi su la storia dell'Oratorio musicale in Italia, 624.
Alvarez J., Origenes de la musica argentina, 830.
Andreoni A., Breve metodo di canto ambrosiano, 429.
Annuario del R. Istituto musicale di Firenze, 435.
Annuario generale del musicista d'Italia, 436.
Arnim G., Müller Brunow, 208.
— Stimmkrisen und Stimmheilungen, 212.
Bandmann T., Die Gewichtstechnik des Klavierspiels, 209.
Bass G., Repertorio di melodie gregoriane, 429, 839.
Bedwell G. C., The evolution of the Organ, 426.
Bellio G., Saggio di alcuni criteri applicabili alla tecnica della composizione, 422.
Bennati N., Quattro lettere di Donizetti e una di Meyerbeer, 822.
Berenzi A., Di alcuni strumenti fabbricati da Gasparo di Salò, 425.
— La patria di G. P. Maggini, 425.
— Per Gerolamo Frescobaldi, 414.
— Vox clamantis pro Stradivario, 436.
Biernath E., Die Guitarre seit dem III Jahrtausend vor Christus, 202.
Bonaventura A., Storia degli strumenti musicali, 627.
Borren Ch. van den, L'œuvre dramatique de C. Franck, 206, 831.
Bourgault-Ducoudray L. A., Schubert, 637.
Brandt K. - *Chemin-Petit H.*, Chöre zum Herakles des Euripides, 828.
Brenet M., Haydn, 824.
— La plus ancienne méthode française de musique, 201.
Brezzo L. G., Politica d'arte, 434.
Buelow H. von, Briefe und Schriften. VII, 202.
— Briefe, VII Band, 829.
Burkner R., Richard Wagner, 214.
Butz O., Neue Entdeckungen von der Menschlichen Stimme, 428.
Chop M., Frederik Delius, 419.
Chopin F., Epistolario, 203.
Cicero Romano F. Lo., Sintesi teorica de la riforma del rigo musicale, 422.
Cipollini F., Appunti di storia e critica del melodramma, 822.
Crescini V., Un concerto trobadorico, 627.
Croger T. R., Notes on conductors and conducting, 215.
Curzon H. de, Grétry, 204.
— L'évolution lyrique au théâtre, 633.
Danguer, Premier enseignement musical basé sur la méthode modale chiffrée, 423.
De la Laurencie L., Rameau, 825.
De Lange D., Exposé d'une théorie de la musique, 832.
De Menil F., Muzika terminaro, 841.
Denkmäler der Tonkunst in Oesterreich, 433.
Diettrich-Kalkhoff F., Geschichte der Notenschrift, 416.
Duncan E., The Story of the Minstrelsy, 417.
— History of Music, 830.
Engelhart F. X., Fünf Marienlieder, 430.

- Festschrift der Wiener Singakademie für Feier des fünfzigjährigen Bestandes 1858-1908*, 436.
- Ferrara a Gerolamo Frescobaldi*, 823.
- Filipponi A.*, Lezioni elementari di acustica, 427.
- Frimmel T.*, Beethoven Jahrbuch, 634.
- Georgi E.*, The Pianist's Guide, 212.
- Goddard J.*, The rise of Music, 832.
- Goldschmidt H.*, Die Lehre von der vokalen Ornamentik, 416.
- Goujon H.*, L'expression du rythme, 208.
- Guardione F.*, Di Enrico Petrella, 628.
- Pietro Platania, 418.
- Guilmant A.*, Archives des maitres de l'Orgue, 430, 840.
- Haberl X.*, Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 431.
- Haller M.*, Missa in honorem S. Cassiani, 431.
- Helm J.*, Die Formen der musikal. Komposition, 210.
- Hesse M.*, Deutscher Musiker-Kalender 1909, 841.
- Iring W.*, Die reine Stimmung in der Musik, 835.
- Isore O.*, La musique au brevet supérieur, 833.
- Kietz G. A.*, Richard Wagner in den Jahren 1842-1849 und 1873-1875, 213.
- Kirchenmusikalisches Jahrbuch*. XXI Jahrgang, 838.
- Krehl St.*, Kontrapunkt. — Beispiele und Aufgaben zum Kontrapunkt, 834.
- Kreowski E. u. Fuchs E.*, Richard Wagner in der Karikatur, 433.
- Lasserre P.*, Les idées di Nietzsche sur la musique. 420.
- Leichtentritt H.*, Geschichte der Motette, 829.
- Lisio G.*, Su l'epistolario di casa Lucca, 415.
- Locher P.*, Manuale dell'organista, 210.
- Mocquereau A.*, Le nombre musical grégorien, 837.
- Monographien Moderner Musiker*, 207.
- Montanelli A.*, Noterelle artistico-musicali, 418.
- Pro teatro e ospedale, 215.
- Neitzel O.*, R. Wagners Opern in Text, Musik u. Scene erläutert, 839.
- Neitzel O. u. Riemann L.*, Musik-ästhetische Betrachtungen, 215.
- Oldmeadow E.*, Great musicians, 634.
- Olénine d'Alheim M.*, Le legs de Moussorgski, 637.
- Parent H.*, Répertoire encyclopédique du pianiste, 211.
- Perreau X.*, La pluralité des modes et la théorie générale de la musique, 833.
- Petrucci G.*, Il sentimento religioso nell'opera di Wagner, 432.
- Pieper K.*, Aufgabenbuch für die Harmonielehre, 834.
- Prod'homme J. G.*, Paganini, 415.
- Ravanello O.*, Sull'accompagnamento delle melodie gregoriane, 428.
- Richter M.*, Moderne Orgelspiellagen in Wort u. Bild, 426.
- Ricordi musicali fiorentini*, 214.
- Riemann H.*, Normal Klavierschule, 426.
- Storia Universale della Musica, 629.
- Ritter W.*, Smetana, 204.
- Rolland R.*, Musiciens d'aujourd'hui, 638.
- Musiciens d'autrefois, 826.
- Vie de Beethoven, 205.
- Roncagli G.*, Enrico Panzacchi e la musica, 207.
- Sandberg A.*, Empirische Gesangsschule, 424.
- Schafer T.*, J. Louis Nicodé, 419.
- Schneider L.*, Massenet, 419.
- Singenberger G.*, Metodo teorico-pratico per armonio, 836.
- Singerberger S.*, Missa in honorem Sanctae Familiae, 430.
- Slater B.*, The Salvation Army Dictionary of Music, 840.
- Starke H.*, Physikalische Musiklehre, 639.
- Steinitzer M.*, Musikalische Strafpredigten, 831.
- Stœcklin P. de*, Mendelssohn, 206.
- Strantz F. von*, Opernführer, 437.
- Surzynski J.*, Missa in honorem Imm. Conceptionis, 431.
- Tarizzo A.*, Responsorio, 429.
- Tasset A.*, La Main et l'Âme au Piano, 835.
- Tiersot J.*, Les fêtes et les chants de la Révolution française, 411.

Toni A., Prolusione ad un corso di storia della musica, 629.
Ulrich B., Ein harmonischer Stimm-
 bildner, 212.
Urgiss J., Wegweiser für den Opern-
 besuch, 640.
Vale P. G., La " Schola cantorum ",
 823.
Vanselow A., R. Wagners Photogra-
 phische Bildnisse, 640.
Wagner-Kalender 1908, 433.

Wagner R., Els Mestres Cantaires,
 213.
 — Œuvres en prose, 639.
Walker E., History of Music in
 England, 203.
Walkiewicz E., Missa in honorem
 S. Theresiae, 430,
Wallace W., The Threshold of Mu-
 sic, 421.
Witt F., Missam in honorem S. Ra-
 phaelis, 430.

INDICE ALFABETICO

ARIANE ET BARBEBLEUE, di Dukas, 73.
Beethoven L. v., 275.
Canto, 113, 330, 563.
Concorsi, 444, 646, 847.
Costantini A., 748.
Critica, 203, 418, 637, 831.
Debussy C., 350.
Diritto d'autore, 309.
DON QUIJOTE di Walbrunn e Fuch, 160.
Ducas P., 73.
Effetti patologici della musica, 170.
Effetti terapeutici della musica, 367.
Estetica, 207, 420, 832.
Fontana F., 749.
Frescobaldi G., 701.
Gabrieli A., 50.
Galilei V., 753.
Galuppi B., 233.
Gamma, 538.
Garbi G. F., 751.
Istituti musicali, 225.
Liuto, 753.
Lotti A., 63.
MOLOCH, di M. Schillings, 160.
Monumenti, 225.
Musica, 433, 839.
Musica dell'Hindustan, 1, 295, 519, 655.

Musica descrittiva, 457, 671.
Musica greca, 306.
Musica sacra, 428, 836.
Necrologie, 226, 850.
Opere nuove e concerti, 225, 445, 847.
Opere teoriche, 208, 422, 832.
Organo, 735.
Pasquini E., 746.
PELLÉAS ET MÉLISANDE, di Debussy, 350.
Pianoforte (scuola di), 130, 140.
Pubblico, 488.
Ricerche scientifiche, 212, 427, 639, 835.
Ripieno, 554.
Romanticismo tedesco, 500.
Sacchini A., 23.
Schillings Max, 160.
Scuola di canto, 113, 330, 563, 779.
Stockhausen G., 113, 330, 563, 779.
Storia, 201, 411, 624, 822.
Strumentazione, 210, 425, 528, 835.
Varia, 214, 226, 434, 446, 640, 646, 840, 848.
Venezia (l'anima musicale di), 42.
Wagneriana, 213, 432, 639, 816, 839, 848.
Wilhelmj A., 759.
